



Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica edita e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

[www.memoria.fahce.unlp.edu.ar](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar)

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

[www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar](http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar)

#### Licenciamiento

*Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.*

*Para ver una copia breve de esta licencia, visite*

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

*Para ver la licencia completa en código legal, visite*

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode)

*O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.*



# Homenaje a Manuel Puig

Nº 21

Año 1994



Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

## ESTUDIOS

## INVESTIGACIONES



# *Homenaje a Manuel Puig*

Nº 21

Año 1994

## COMITÉ EDITORIAL:

PROF. MARÍA MINELLONO  
DRA. MARÍA ELENA INFESTA  
DR. GUILLERMO RANEA  
PROF. MÓNICA NÚÑEZ  
SRTA. MARIELA MANSANEL

DISEÑO DE TAPA:  
ARQ. RUBÉN PUENTE  
ARQ. ADRIANA ROMERO

PAGINACIÓN ELECTRÓNICA:  
PROF. MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ

---

## SERIE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

---

- |       |   |
|-------|---|
| Nº 1  | FRONTERA Y JUSTICIA COLONIALES  |
| Nº 2  | MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO I                                       |
| Nº 3  | MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO II                                      |
| Nº 4  | ESTUDIOS DE LÍRICA CONTEMPORÁNEA  |
| Nº 5  | XII CONGRESO INTERAMERICANO DE FILOSOFÍA                                  |
| Nº 6  | CUESTIONES AGRARIAS REGIONALES  |
| Nº 7  | LA PROBLEMÁTICA AGROALIMENTARIA EN LA ARGENTINA (1970-1988) TOMO I        |
| Nº 8  | ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL I  |
| Nº 9  | ESTUDIOS SOBRE BORGES   |
| Nº 10 | TERRITORIO Y PRODUCCIÓN. CASOS EN LA REGIÓN METROPOLITANA EN BUENOS AIRES |
| Nº 11 | ESTUDIOS HISTORIA RURAL II  |
| Nº 12 | MITOS, ALTARES Y FANTASMAS  |
| Nº 13 | ESTUDIOS DE HISTORIA COLONIAL   |
| Nº 14 | TRANSPORTE. ESPACIOS PERIURBANOS  |
| Nº 15 | ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL III  |
| Nº 16 | TEMAS DE HISTORIA ARGENTINA I   |
| Nº 17 | EL NUDO CORONADO. ESTUDIO DE CUATRO CUARTETOS.                            |
| Nº 18 | ESTUDIOS DE LÍRICA LATINA   |
| Nº 19 | HISTORIA Y HUMANIDADES  |
| Nº 20 | MERCADO DE TRABAJO Y CONSUMO ALIMENTICIO EN LA ARGENTINA AGROEXPORTADORA  |
| Nº 21 | HOMENAJE A MANUEL PUIG  |

---

*Para correspondencia y canje dirigirse a: Comité Editorial*  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Calle 48 y 6 - (1900) La Plata - Buenos Aires - Argentina

---



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

# *Homenaje a Manuel Puig*

*Trabajos compilados por José Amícola*

---

Serie: Estudios/Investigaciones  
Año 1994

# Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

*Prof. José Luis de Diego*

Vicedecano

*Prof. Luis Viguera*

Secretaria de Asuntos Académicos

*Prof. Ana María Barletta*

Secretario de Investigación y Posgrado

*Dr. Julio César Moran*

Secretaria de Extensión Universitaria

*Prof. María Minellono*

Area de Asuntos Estudiantiles

*Prof. Laura Viviana Agratti*

Consejo Académico

*Prof. Fernando Enrique Barba*

*Dra. Ana Candreva*

*Prof. María Celia Agudo de Córscico*

*Dra. María Luisa Freyre*

*Prof. Maria Lucía Gayol*

*Prof. Marcela Ginestet*

*Srta. Mariela Mansanel*

*Prof. Elena Paleo*

*Srta. Carolina Petersen*

*Prof. Roberto Ringuelet*

*Prof. Nora Semplici*

*Sr. Carlos Toledo*



# Prólogo

La siguiente serie de artículos críticos sobre la obra de Manuel Puig tiene como punto de partida la tarea del grupo de trabajo formado a partir del seminario sobre la novelística de este escritor argentino que dirigí durante el segundo semestre de 1991. Habiendo dictado también durante la primera mitad de ese mismo año un seminario similar en la universidad alemana de Gotinga, tuve, entonces, oportunidad de comparar ambos ámbitos y apreciar el tesón con el que los estudiantes argentinos suplían las carencias de acceso a una bibliografía internacional. En efecto, frente al esplendor de la sociedad de consumo alemana (con un sistema de anexión a los principales catálogos del mundo), el estudiante platense se hallaba en una situación desventajosa, que por compensación produjo, con todo, una enorme cuota adicional de creatividad y sentimiento de pertenencia a un grupo. Es cierto, por otro lado, que la magnífica propuesta de la obra misma de Puig, al enfocar un replanteamiento del hombre, contribuía también a despertar una adhesión reafirmada en la Argentina por la larga experiencia de intolerancia de nuestro cercano pasado.

La calidad de las discusiones dentro del seminario llevó al grupo a tal cohesión, que salió de él la idea de la formación de un plantel estable para estudiar la obra de Puig, así como poner en una mira futura la realización de un encuentro de homenaje al escritor en su ciudad natal. La colaboración de la Municipalidad de General Villegas, hizo posible, finalmente, que en la primera semana de 1993 se concretara allí un verdadero festival Puig, con exhibiciones de películas sobre sus novelas, con discusión sobre las mismas, con talleres de análisis y, por último, con la presencia del grupo de investigación formado en la Universidad Nacional de La Plata.

En ese marco se realizaron, entonces, las ponencias que aquí se

documentan. Como broche de oro a esos encuentros, la comisión organizadora presidida por Susana Cañibano, presentó un video realizado con entrevistas a personas que conocieron al escritor y cuyos testimonios son de gran valor para apreciar el trabajo de producción de (Juan) Manuel Puig. En esa ocasión la Biblioteca Pública Municipal, lugar del encuentro, no sólo estaba decorada con la colección estable de pinturas de Carlos Alonso, sino que, además, allí se exhibían paneles con «memorabilia» de Puig, coleccionados con el esfuerzo de quienes guardaban un entrañable recuerdo por aquel ser que a mediados de la década del 40 abandonó su lugar de nacimiento, pero no rompió los lazos con las personas con las que se había ligado durante su infancia. En fin, el encuentro sirvió, por ello, no sólo como homenaje, sino también como tarea de búsqueda de raíces de una obra que ahora ha pasado a pertenecer a la literatura mundial, según lo acredita el interés que ella ha suscitado en lugares tan alejados como Grecia o Japón, en cuyas lenguas ya existen traducciones, además de aquellas en idiomas más conocidos.

Es intención del grupo de trabajo sobre la obra de Manuel Puig de la UNLP volver a colocar a este autor en la mira del lector medio argentino, redefiniendo los espacios del campo mediante una conscientización de la calidad de su escritura que merece el parangón con los autores más consagrados como Arlt o Cortázar.

*José Amicola*

La Plata, noviembre de 1994



# ***El pez por la boca muere***

***Una aproximación a la teoría de la recepción a partir de  
"La traición de Rita Hayworth", de Manuel Puig***

**ANAHÍ CURTOY**

## ***Introducción***

En este trabajo me propongo ver de qué manera cada personaje de *La traición* se afirma en su rol sexual/social a través del lenguaje. Cómo cada personaje, a través de sus discursos cumple una función dentro del texto y frente al receptor de la obra. Cómo Puig, tan lejano a Tolstói<sup>1</sup>, crea el proceso de extrañamiento, pero en vez de hacerlo a través de las descripciones atípicas, lo consigue precisamente por las expresiones espontáneas y desnudas de todo recurso literario, y ver cómo ese lenguaje y género de cada personaje lo configura como tal.

Para estudiar esto desde un tema que esté en todos los personajes y en todos sus lenguajes, elegí lo sexual, para ver cómo cada personaje se define, por la palabra, como ser sexuado.

## ***1- El diálogo***

El diálogo de *La traición* no es teatral. Es transcripción de un lenguaje cotidiano y femenino. Esta forma sirve para expresar pensamientos y sentimientos femeninos. Es un diálogo que sirve para comunicar secretos culinarios, domésticos: «las labores parece que no cansaran...» (pág. 71); «es lindo tener esta casa grande pero...» (pág. 17); «¿queda bien el piso cuando le tirás agua de cal?» (pág. 23); cuestiones referentes al arreglo personal, a la conquista:

«los anteojos nuevos de Adela...» (pág. 11); «con turbante, el turbante oscuro me hace muy rara...» (pág. 54); para hablar de la vida de otros: «a mí me parece injusto que se haya casado en ese pueblo...» (pág. 11); «que Mita tenía la manía del cine...» (pág. 19); «si no querés saber quiénes eran me callo...» (pág. 19); para resaltar, como en otros tipos de lenguaje también, el rol femenino y el rol masculino: «dijo que tenía que ir a hacerle la cena al padre...» (pág. 10); «tenés que tener cuidado porque te ven que sos sirvienta...» (pág. 21); «cuando lo contradije...» (pág. 55).

En definitiva, los diálogos son entre mujeres (lo usan las tías, Choli con Mita, Felisa con Amparo) y se refieren a cosas de mujeres. Cuando hablan de hombres es desde la óptica de la mujer estereotipada, la mujer de los años 40 que aparece en las películas hollywoodenses de la época: «y en una película cuando una se enamora se siente...» (pág. 57). Este tipo de mujer debe tener ciertas características que precisamente las mujeres de *La traición* buscan durante toda la novela, toda su vida es una búsqueda de la femineidad como la entendía la sociedad de ese momento.

Cualidades para rescatar: arreglo personal, pero sólo hasta donde el marido pueda disfrutar, la mujer debe embellecerse «para» conquistar al esposo, para conservarlo, nunca para gustar a otras personas. Debe saber cocinar, planchar, limpiar, cuidar niños (instinto maternal que el hombre atribuye a la mujer para desentenderse de las obligaciones del «instinto» paternal), coser, bordar, tejer. Debe ser culta pero nunca más inteligente que el hombre que tiene al lado, quien siempre estará dispuesto a protegerla y enseñarle cosas. El hombre será eficiente en todo lo que sea fuera del hogar y la familia. Será un experto en manejar las finanzas pero no sabrá manejarse dentro de la casa ni con sus propios hijos. La mujer no sabrá cómo ganarse la vida y si tiene una profesión, oficio o trabajo, será un pasatiempo. Dentro de la casa habrá un matriarcado: «se fue con el delantal puesto...» (pág. 14), pero ese poder dentro de las cuatro paredes depende por completo del que viene de afuera, el económico.

Así es como la mujer no deberá pensar en su propio placer, sino en el de su hombre, ya que en la fidelidad, la mujer muestra una fortaleza y, el hombre, una debilidad: «no porque con otra se había portado mal...» (pág. 68); «por tener una debilidad» (pág. 68).



## 2- El monólogo interior

Este «género» no busca ser una especie de tratado filosófico o reflejo de los sentimientos muy profundos, sino representación de cada personaje tal cual es, tal cual sus ideas de lo real y lo ficticio se conjugan en su mente. En el desarrollo de los pensamientos aparece en todos los casos lo sexual como determinante, marca a quien piensa, para hacerlo desde su rol o para buscar su infracción. En el monólogo interior es en la forma en que el personaje está más suelto, es más sincero. En este estilo o género están Toto, Teté, Delia, Mita, Paquita, Héctor y Cobito. Cada uno dejará bien clara su posición por su lenguaje y por la preeminencia de unas ideas sobre otras. Cada personaje definirá su sexualidad a partir de las imágenes que usa para describirla.

En la primera aparición de Toto (cap. 3), se luce Puig en el manejo del lenguaje infantil, y cómo la dificultad para expresarse trae aparejada la dificultad de interpretar la realidad. En la mente de Toto ya hay una intuición sexual que relaciona el juego «a cojer» de la Pocha con la filmación de la planta del fondo del mar que se come a los pescaditos, y la asociación se da por la asociación de «pelos» y de «penetración» en ambos casos, pero no distingue con claridad entre ambas, porque la mente de Toto todavía no entiende con claridad la sexualidad, sólo sabe de la necesidad de la presencia de pelos: «no podemos jugar a eso, tiene que ser un muchacho grande, con pelos en el pito» (pág. 43), y que es malo para una chica hacerlo: «es una cosa mala que no se puede hacer...» (pág. 43).

La segunda aparición de Toto revela un avance en las expresiones, ya es un lenguaje más adulto y más cinematográfico, ya que como modelo cultural Toto tiene al cine y a su madre, quien a su vez, también aprende del cine. El acercamiento a la sexualidad es en este segundo momento un poco más científico, es a partir del aparato reproductor de los animales, pero también trata de evadirlo más que antes, no quiere que la maestra le hable del asunto, hace fuerza por pensar en otra cosa y piensa en el pelo de Alicita y se preocupa por diferenciar entre «pelo» y «cabello» (no quiere que su relación con Alicita sea por el pelo, sino por el cabello). Su relación con las nenas ya es conflictiva: «pero era Alicita. Sentada jugando al dominó con Luisito Castro...» (pág. 96).

Teté (cap. 6) también se presenta con lenguaje infantil, y es un lenguaje que refleja problemas afectivos con su madre y con la religión. El conflicto de Teté también es dual, pero si bien aparece lo masculino/femenino, lo que predomina es la división bien/mal, cielo/infierno, buenos actos/pecados, vida/muerte: «mami va a estar en el cielo porque no tiene pecados...» (pág. 122); «Mita es buena...» (pág. 124).

Delia (cap. 7) tiene el mismo lenguaje que se da en el diálogo, y los temas también se repiten. Es el lenguaje de una mujer de clase media-baja de un pueblo, que habla desde el chisme y desde la frustración personal, refleja envidia, muestra a la mujer estereotipada de la época: «si los viejos no aflojan, ¿quién quedaba en Vallejos de marido?» (pág. 128); la mujer que, como pasa en los diálogos, tiene que casarse para serlo de verdad. Pero como en vez de diálogo es monólogo interior, es decir, nadie lo escucha, puede tener un dejo de verdadero sentimentalismo, con una figura que se repite mucho en Puig: «que no importa que yo deje de respirar para darme el aire, en la carne viva, dónde empieza él y dónde termino yo, ¿quién puede saberlo?» (pág. 144)<sup>2</sup>.

Mita (cap. 8) tiene un lenguaje similar al de Delia, repite las formas, la entonación social y sexual, pero sus temas son otros. Mita no es tan chismosa, es más soñadora, lectora y espectadora de cine. En el fondo tiene las mismas características léxicas que las otras mujeres, pero en el monólogo interior es mucho más lírica, como cuando habla metafóricamente: «la tarde cuando vino a clavarme el bisturí...» (pág. 156), o como cuando habla de los hombres: «los hombres se alivian pensando que se las aguantan y que por eso son hombres de verdad» (pág. 157), cuestiona esta posición, las otras la sufren pero no la cuestionan. Mita tiene la capacidad de imaginarse a su bebé muerto ya crecido, y para describirlo usa palabras más pulidas que hasta entonces: «y el corazoncito crece, y toma forma, ya es un nene que camina...» (pág. 163).

Héctor (cap. 9) es el chico educado para ser «el macho», el fuerte, el poderoso, y esto lo refleja en el lenguaje, es un lenguaje brusco, fuerte, directo, agresivo, que busca lo sexual como sometimiento de la mujer, como ejercicio de un poder, de una humillación: «me la hice... y dos virgos más este año... para la colección de un servidor, torpedero de profesión» (pág. 182); «... porque si se llega a calentar no hay nada que hacer, se deja...» (pág. 187). También va a



aparecer el gusto por lo violento y esto es acompañado por las expresiones. Para él todo es el fútbol, la mecánica, la mujer (objeto). No busca, no piensa en nada cultural (películas, libros, sentimientos profundos). Es enteramente demostrativo de sus instintos.

Paquita (cap. 10) se define por su incertidumbre, por su búsqueda entre lo que le gusta y lo que debe hacer, su lenguaje es más suelto, por momentos, y más cuidado cuando se da cuenta de que se está dejando llevar mucho hacia lo que «no debe». Paqui verá el acto sexual como iluminación: «con los ojos cerrados ya no está más oscuro...» (pág. 193), y en ella también aparecerá la imagen de «hacer el amor» como confusión del límites de los amantes (ver Delia): «una mañana me voy a despertar con los dedos de mis manos manchados...» (pág. 207). Sus dudas son por la religión, Paqui no necesita reprimirse o justificarse por sus pensamientos si no fuera por la religión.

Cobito (cap. 11) es un muchacho del interior. Su sexualidad es sinónimo de violencia, sometimiento, de afirmación de sí mismo por la desaparición del otro, todas las cualidades que no consigue en la realidad: «y te echo un lechazo que si te lo doy...» (pág. 216); «así debe ser coger, matarla a la mina si se te va la mano» (pág. 222). Si odia a alguien, en vez de pensar en golpearlo, lastimarlo, piensa en violarlo: «a Casals tendríamos que haberlo llevado detrás de las casuarinas...» (pág. 223). Cobito conoce el lenguaje culto pero no aspira a manejarlo, le gusta el vulgar: «les quiero hablar de sexo, pero no del sexo como lo entiende...» (pág. 221), así se refiere a lo que diría el director del colegio y él sabe expresarse perfectamente en el lenguaje que aquél lo haría, por eso su uso de un lenguaje como el que le es propio se presenta como elección más que como limitación, y es una elección que, como en los otros casos de elecciones lingüísticas, conlleva una posición sexual y social y no es fortuita.

### 3- El lenguaje escrito

Es el más prolijo, más cuidado, porque perdurará en el tiempo, los mismos personajes podrán volver a leer, o tal vez alguien más lo haga. No es como la oralidad que desaparece, éste es más duradero y entonces se le buscará

intencionalmente una forma más representativa de lo que cada uno quiere como individualidad. En este estilo hay tres variantes:

- a) Diario
- b) Composición escolar
- c) Carta.

**a) El diario será el género de Esther y Herminia.**

Esther (cap. 12) busca ser literaria, poética, espera que su diario sea leído, más que lenguaje subjetivo, usa un lenguaje apelativo. Comienza líricamente: «la E de Esther, la llevo prendida al pecho, ¿E de esperanza?...» (pág. 235), pero evolucionará hacia lo político, es como si Esther se fuera resistiendo, intenta seguir con su sentimentalismo a pesar del lenguaje de su cuñado: «a las pendejas esas llevéalas al comité, vas a ver cómo las hacemos divertir los muchachos» (pág. 253); usa la letra de un tango: «el que no llora no mama» (pág. 254), pero termina dejando paso a lo político, por el peronismo, como Paquita lo deja por la religión: «porque el trabajo es santo ... y el trabajador es así santificado... mi pueblo querido, que quiero que quepa todo en mis brazos...» (pág. 262).

Herminia (cap. 15) lo llamará «cuaderno de pensamientos», pero como género queda en el mismo nivel que el diario de Esther, porque la intención de escribir en él, el móvil, es el mismo. Herminia es adulta y no busca el lirismo, es más realista, su cuaderno es reflejo de sus frustraciones, del paso del tiempo y la quietud de su vida. Como mujer se siente perdida por no haber podido casarse. Define al matrimonio como luz: «para ella el mundo tenía siempre todas las luces encendidas...» (pág. 288), y la mujer sola como oscuridad: «Mary Todd de Lincoln vio apagarse todas las luces aquella noche...» (pág. 288). Y como se siente en la oscuridad, trata de ascender a través de su propia enfermedad, comparándose con Schubert, pero pronto vuelve al tema central de su amargura: la ausencia de marido. En este punto, Puig introduce una idea no vista hasta ahora, y es la posibilidad de que no sólo la mujer sea considerada como objeto (sexual) en esta sociedad, sino que el hombre también lo sea (económico). Herminia anhela un marido a la par de otros artefactos domésticos que le

brindarían comodidad: «me cambiaría por cualquier ama de casa, y tener mi casa, mi radio, mi baño, y un marido no demasiado bruto, que sea soportable, nada más» (pág. 296). No habla explícitamente de lo sexual ( sólo para criticar la homosexualidad, que describe como «peste» (pág. 312)) pero está implícito en la idea de tener un marido. No está realizada como mujer porque no tiene un hombre.

b) Hay una sola manifestación de este género (cap. 13) y muestra una nueva etapa de Toto, presentado por el apellido, y que llegó a un lenguaje mucho más pulido que en las apariciones anteriores. En este estilo, Toto (José Casals) hace el relato de una película imaginaria, la película que a él más le gustaría ver y que repite las que en otro momento rescata como las principales escenas de películas que vio. Y si hay un motivo que se repite es el del sexo, y ya no como presencia de pelos, sino como presencia de «sangre» (motivo de Sangre de amor correspondido): «el color morado viene de que se producen roturas de venas ... hemorragias internas ... su furor no se habrá colmado seguramente hasta ver correr la sangre...» (pág. 272). En cuanto a la representación de roles, el hombre deberá ser fuerte para proteger a su pareja<sup>3</sup>: «esas espaldas fuertes y dos brazos robustos que estarán siempre listos para defenderla...» (pág. 276). El amor es el que Puig ya describió antes: «con un cuero de oveja pegado a él como su propia piel...» (pág. 279).

c) El tercer género escrito es la carta y aparece en dos formas distintas, cada una con un estilo que responde a su función.

La carta del capítulo 14 está escrita por algún alumno del colegio al que va Toto y que podría ser Cobito o cualquiera de sus compañeros con condiciones similares en cuanto a las expresiones que usa. El mensaje, la intención, es perjudicar a Toto, posiblemente por envidia. Lo sexual aparece como parte de las acusaciones contra Casals. La sexualidad determina a una persona también en su condición de alumno.

En cuanto a la carta de Berto, es distinta. Su léxico se corresponde con el de un hombre de su posición social y cultural. No cuida el vocabulario, tal vez porque la escribe ya pensando en que va a destruirla.



## Conclusión

El lenguaje rige toda la obra. Puig desaparece como narrador<sup>4</sup> porque deja fluir las voces de cada uno de los tipos sociales/familiares/sexuales, que serán recibidos por cada lector de distinta manera, ya que cada receptor se encontrará inmerso también en un lenguaje particular. Cada receptor de la obra de Puig, en general, y de *La traición*, en particular, no sólo se sentirá identificado con alguno de los lenguajes/roles presentes, sino que también dejará de percibir como rasgos descriptivos, aquellos que le pertenecen a él mismo. Todos sentimos al leer a Puig que alguna de las voces nos pertenece o, al menos, que pertenece a alguien que conocemos, lo que nos dificulta la abstracción del tipo.

Puig consigue con su estilo/estilos que se despierten en el lector muchas posibilidades, muchos estados anímicos, muchas posturas socio/sexuales, hasta lograr la captación de lo neutro<sup>5</sup>. Con Puig se abre la posibilidad de la desrolización, patente en Toto, quien resuelve no adoptar ni las características femeninas ni las masculinas, como las marca su entorno. Toto no crece, no consume relaciones sexuales (en el texto), y su lenguaje le corresponde. Las características de cada personaje hacen que el mismo tenga el estilo o lenguaje que tiene.

## Notas

<sup>1</sup> Según Tolstói, una forma de llamar la atención del lector es describir objetos comunes, de la vida cotidiana, con un estilo y vocabulario ajenos a esa vida. Describir esos elementos como si no se supiera exactamente de qué se trata y usando palabras extrañas a la situación de descripción. Es un método muy usado por Joyce, en *Ulises*.

<sup>2</sup> Esta figura la vemos en *Boquitas pintadas* y *El beso de la mujer araña*.

<sup>3</sup> Como es ya la idea de Toto respecto de Raúl García, en la pág. 91: «se le veían los brazos y el pecho de tener fuerza ... la carne de fuerza es distinta...».

<sup>4</sup> Pauls, A. (1986), *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Librería Hachette.

<sup>5</sup> Idem. cita 4.

### Bibliografía

Iser. «El acto de leer».

Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Ed. Sarpe, Madrid, 1985.

Pauls, Alan. *La traición de Rita Hayworth*. Librería Hachette, Buenos Aires, 1986.

Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

# Las traiciones de Manuel Puig

## Otra lectura de "La traición de Rita Hayworth"

JULIA ROMERO

*«El traidor ocupa la posición clásica del héroe utópico: hombre de ningún lugar, el traidor vive entre dos lealtades; vive en el doble sentido, en el disfraz. Debe fingir, permanecer en la tierra baldía de la perfidia, sostenido por los sueños imposibles de un futuro donde sus vilezas serán por fin, recompensadas. Pero ¿de qué modo serán recompensadas en el futuro las vilezas del traidor?»*

*Ricardo Piglia: Respiración artificial, 1980*

### I. La traición de Puig

Sin duda alguna Manuel Puig se inserta en una tradición cultural que —consciente o inconscientemente— incorpora. Tradición de la cotidianeidad, en la que se incluyen los problemas y el lenguaje cotidianos. Tradición de lo popular, de lo trivial, pero a la que Puig sobrepasa. Los debates de una época convulsionada por la aparición de medios de comunicación masiva, por la incorporación de nuevas formas de arte al mundo de la cultura, unidos —en lo político-social— a movimientos de liberación, dejan una huella difícil de soslayar e impulsan a Puig a un gesto nuevo: la traición a la tradición cultural. Contra sistemas de sentido que ejercían su hegemonía, que consideraban denigrantes ciertas manifestaciones artísticas descartadas del «gran arte», (no por ser cotidianas ni populares, sino porque caían en la zona del denominado «mal gusto») el gesto de Puig encierra no sólo una actitud de resistencia, sino también de reivindicación, y un intento de «sincerar» la cultura, de despojarla de prejuicios (o —como en Gadamer— de prejuicios que encierran errores). A partir de Puig, el goce estético también es posible en esas formas de cultura consideradas bajas o residuales: el folletín, los melodramas de Hollywood, la fotonovela, las letras de

boleros entran a la *gran literatura*, y es cuando el *Kitsch* se desliza hacia un estadio de valoración positiva<sup>1</sup>, estadio que algunos teóricos llaman *camp*.

Pero la *resistencia* de Puig de ningún modo conforma sólo un poder contrahegemónico, que en definitiva buscaría lo mismo que el sistema de sentido vigente —el poder, la supremacía— sino un gesto apropiador de lo dejado a un lado, el resto del que nadie (se) *da cuenta* y desde allí producir un *desarme* de los «errores» —como expresa en numerosas entrevistas— de un imaginario social que los reproducía.

Las formas de la resistencia se hacen evidentes, además, por la disolución de la tradicional perspectiva balzaciana: el narrador se hace *invisible*, se convierte en un *ordenador del texto*, equivalente al director cinematográfico.

La *traición* de Puig es una cuestión de lugar: se sitúa a medio camino entre lo trivial y lo consagrado como *alta literatura*, al margen de las etiquetas, se apropia de múltiples niveles como de múltiples manifestaciones de cultura, de modo que ese *lugar de cruce* congenia la imagen y la escritura, el cine *de ensueños* (Hollywood de los años 30 y 40), la fotonovela y las técnicas de Faulkner y Joyce. Este repertorio y las estrategias que utiliza para la construcción de su discurso hacen de su escritura una máquina que opera contra la sectorialización de los gustos, contra la división entre alta y baja literatura. Un gesto que puede leerse como traición y como el inicio de una nueva línea de producción de significados.

## II. La traición de Rita Hayworth

La *traición* concretiza una muestra de lo que llamo «*novela de citas*»<sup>2</sup> en la que cada capítulo conforma la representación de la voz (o voces) de los personajes, ya como diálogo, monólogo interior, carta, redacción o diario íntimo. Son las «*citas*» de una historia que se cuenta como alegato, como una suerte de *estado en cuestión* de lo que Puig consideraba «el error argentino», o «los errores del inconsciente colectivo». *Cita* en varios sentidos: a) como forma de señalar el lugar y fecha de un encuentro, la cita del lector con los personajes: cf. «En casa de Mita, 1933»; b) encuentro del personaje con otras voces de un

texto, o con el texto de otros<sup>3</sup>; c) como texto que se usa para prueba de lo que se alega o refiere.

El título supone que las *citas* refieren una supuesta historia de la traición de Rita Hayworth. Por lo demás sabemos que ese nombre es el de la protagonista de una de las películas de Hollywood que se incluyen –referida, recreada, *leída*– en la novela, pero que *embadurnan* toda la historia con el tópico de la traición. El título funciona metonímicamente: la parte (la película, y dentro de ella la traición de la protagonista de *Sangre y arena*), nombra toda una historia. Es posible reconstruir parte de la vida de un pueblo de provincia como la historia de cada uno de los personajes. La reconstrucción resulta del juego entre lo dicho y lo no dicho, de lo expreso y lo implícito, desde los «vacíos» del texto al «rellenado» de los mismos por parte del lector (en la línea Ingarden-Iser) como de lectores de distintas épocas, según el cambio de horizontes de expectativa (en la línea de Jauss con su fórmula de «teoría de la recepción»).

### III. Las citas de una historia: Berto

Es el personaje casi ausente, pero cuya importancia gravita en toda la novela. Como la carta robada del cuento de Poe, la carta de Berto (escrita en 1933: fecha que coincide con la del comienzo, puesta al final) funciona como significante<sup>4</sup> y de un modo u otro determina las relaciones entre los demás personajes, no sólo de los personajes de la casa de Berto, ya que éste encarna el paradigma de la masculinidad que funcionaba en ese momento.

La carta de Berto, robada por el narrador<sup>5</sup>, escamoteada a los demás personajes y mostrada como por encima del hombro a los lectores, se recepciona a modo de *anagnórisis*. Como en los relatos griegos, en un instante sobreviene –en este caso al final pero al comienzo de la *historia* (en el sentido de Todorov<sup>6</sup>)– el re-conocimiento, la re-signación (esto es: la resignificación); pero a diferencia de aquellos relatos, tal efecto se da no en uno de los personajes sino en el lector. El anacronismo se utiliza para comunicar el malentendido, la otra historia, y –como consecuencia– la tragicidad de tal perversión, la de una sociedad que crea y cría hijos con un *molde* esquizoide<sup>7</sup>.

## La imagen, la palabra y el poder

Para J. Lacan, el significado es lo manifiesto en el discurso. Los «huecos de sentido» son los *determinantes* de ese significado, y conforman el *significante*, que «habita» el inconsciente<sup>8</sup>, y que reprimido ejerce supremacía en el sujeto, lo sobredetermina. ¿Qué otra cosa representa la carta de Berto sino el significante? Como la carta que esconde la Reina en el cuento de Poe, la de Berto es una carta destinada a la clandestinidad: no puede hacerse valer como legítima porque se juega nada menos que la imagen, y el poder implícito en esa imagen. Palabra que debería circular, la carta tiene un recorrido «ajeno» a la historia: destinador/ narrador/ lector constituyen su circuito. En defensa de la «majestad» y al mismo tiempo por traición a la misma, la carta –en el cuento de Poe como en la novela– ha de ser desviada, dis-traída (traída hacia otro lado) de su destinatario. Es desplazada del trayecto que le era propio, y es justamente el que le da característica de significante. Conforman el «orden simbólico» que constituye al sujeto, no sólo al sujeto Berto como personaje singular de la novela, sino de lo que Berto representa en el «inconsciente colectivo»<sup>9</sup>. Para continuar con la terminología de Lacan: hay «leyes que gobiernan el inconsciente». El gesto de Puig puede leerse como mostración y desmontaje de esas legalidades consideradas por él como «errores».

Símbolo de una ausencia, el significante falta en su lugar y reprime su sentido por otro. El sentido de circulación, como se dijo, y el sentido del significado: lo enunciado en la carta (que se resume en la frustración de Berto, el rencor frente a su hermano Jaime, su debilidad) es desplazado (el vacío en la «historia»). Como en «La carta robada» donde se pone en juego el honor y la seguridad, aquí se juega la viril imagen de Berto (como la *seguridad* que implica tener un lugar prefijado y aceptado de antemano) uno de los puntos sobre los que *se sostiene* cierto pacto social. Frente a la *imposibilidad-de-no-poder* a riesgo de ocupar un lugar reservado para la mujer, la imagen es el pivote<sup>10</sup> donde se inserta el otro sentido: *el poder de la imposibilidad*. Si por un lado Berto está *imposibilitado*, privado de *movimiento* para mostrar(se) por ese convenio colectivo tácito, por otro lado es el mismo convenio el que lo autoriza al ejercicio de un poder político-social-financiero, que es legalizado aunque ilegítimo. Esto,



en cuanto al poder que surge de la rotura de la carta, pero hay otro poder implícito en el uso de la carta por parte de quien la posee. En este sentido tal poder es ejercido fuera de la «historia» propiamente dicha, y por parte del narrador, quien a su vez hace participar del mismo al lector. La supremacía del narrador es entonces equiparable a la del narrador omnisciente<sup>11</sup>, la historia se sujeta a su control. Será en las novelas siguientes en las que Puig logre una mayor democratización del narrador, ubicado en la zona de riesgo (desde el punto de vista de las interpretaciones).

La carta de Berto define las relaciones entre los demás personajes, pero no por circular sino por no circular (dentro de la historia). Privada de circulación (en su doble sentido: está impedida y privatizada) la carta encuentra su contracara en el *chisme*, una de las formas portadoras de información que desplaza sentidos (y a veces reemplaza el sentido legítimo). La falta, lo que no se sabe (carencia de saber) engendra su inverso, el exceso de sentido, la proliferación de versiones, retransmisiones y perversiones. Aún es «letra robada» a otros y constituye un verdadero polo de poder por el que se ejercen verdaderas presiones. Mensajes adulterados, los chismes son verdaderos manipuladores en una sociedad que se rige por el parecer, por la imagen y el disfraz. Ligados estrechamente a la reproducción y a la difusión, lo que los caracteriza es que producen una real «malversación» (en el sentido económico: inversión de caudales ajenos que se tienen a cargo).

En el cuento de Poe, la carta es el verdadero tema o sujeto del cuento, en *La traición...*, la carta es un vehículo por donde se tematiza el título: Berto (se) traiciona porque le falta la palabra (rompe la carta y falta a su palabra, no es lo que «dice» ser a través de su imagen). Traición que es sólo un eslabón más en la cadena de traiciones que comienzan con Jaime y ¿terminan? con Toto, fiel aprendiz de una modalidad esquizoide o —según desde dónde se mire— de una modalidad que es propia del «héroe utópico».

## Bibliografía general

Amícola, J. (1992). *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor de América Latina.

Lacan, J. (1983). «El seminario sobre 'La carta robada'», en *Escritos 2*, México, Siglo XXI.

Pauls, A. (1986). *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Hachette.

## Notas

<sup>1</sup> Hay cantidad de bibliografía al respecto. Nombraremos algunos trabajos relevantes:

Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992. (Colección Temas).

Amícola, José. «Algo más sobre el Kitsch», en *La Razón Cultura*, 16 de marzo de 1986.  
Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1976.

Dorfles. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona, Lumen, 1969.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona, Lumen, 1968.

Moran, Julio. «Criterios sobre el Kitsch como categoría y manifestación artística», en *XII Congreso Interamericano de Filosofía*, Estudios Investigaciones, F.H.C.E.- UNLP, n° 5, La Plata, 1990.

<sup>2</sup> Bajtín nombra el género de las «habladurías», entre las que cita «habladurías de los pescadores», «habladurías de las mujeres del barrio de Montmartre», y otra que denomina «amores, intrigas y enredos de las sirvientas de las grandes casas de nuestro tiempo». El término *novela de citas* sería aquí consecuente de aquel concepto, en cuanto las citas en este caso son reproducciones de las «habladurías» en cualquiera de sus formas (como representación de voces). *Novela de citas* sería enton-

ces otra modalidad de plurilingüismo bajtiniano.

<sup>3</sup> Remite sin duda a la noción de «novela polifónica» (Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*). Relacionados con esta cuestión los conceptos de Barthes («travesía de la escritura») y Kristeva (intertexto), y la consciente crisis de los géneros, en «de Diego, J.L. «La noción de texto y la crisis de los géneros: 'Pierre Menard, autor del Quijote', de Borges'», junio de 1987.

<sup>4</sup> Nos remitimos a la terminología de Lacan, que será aclarada en el desarrollo de este trabajo.

<sup>5</sup> Alan Pauls y otros señalan como rasgo saliente en Puig la «pulverización del narrador». Precisemos: del narrador tradicional, de «perspectiva balzaciana». cf. Pauls, Alan. *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette,

<sup>6</sup> Todorov distingue «historia» y «discurso» en «Las categorías del relato literario», en Barthes, Todorov y otros. *Análisis estructural del relato*, Puebla, Premia, 1985.

<sup>7</sup> Es revelador en este sentido leer el relato de la película francesa incluida en el cuaderno de pensamientos de Herminia sobre el señor feudal que cría a sus hijos como guerreros.

<sup>8</sup> Es una de las afirmaciones centrales de Lacan: «El inconsciente es lenguaje», «está estructurado como un lenguaje», en «La science et la vérité». *Ecrits*. México, Siglo XXI, 1975, 6ª edición, 1980.

<sup>9</sup> Términos utilizados frecuentemente por Puig en diversas entrevistas, en las que reitera su intención de señalar el «error argentino» o los «errores del inconsciente colectivo»

<sup>10</sup> Recordemos: es el extremo de una pieza donde se apoya o inserta otra.

<sup>11</sup> La puesta de la carta, como de los monólogos interiores, diálogos, etc. reemplazan a los comentarios explícitos del narrador, propios de la novela de Balzac o Dostoievski

# Borges-Puig. El caso Buenos Aires

GRACIELA GOLDCHLUK

«Sombra terrible de Borges», tal el título de un artículo de Tomás Eloy Martínez publicado en el diario *Página 12*. Este título, se sabe, parafrasea el comienzo de *Facundo*, para muchos texto fundacional de nuestra literatura. Fundador al menos de la oposición *civilización o barbarie*, que de algún modo Borges resume en lo que Ricardo Piglia llamó la biblioteca paterna y la memoria materna.

El artículo alude a la conferencia «El escritor argentino y la tradición». En ella Borges define como rasgos de argentinidad el pudor y la reticencia. Tomás Eloy Martínez encuentra acertada esa observación y lamenta que los escritores argentinos la hayan tomado como preceptiva.

Si *Facundo* va a determinar con su sombra terrible al futuro político de un país signado por la violencia, Borges va a determinar una generación de escritores signados por su estilo y en confrontación dialógica con su figura. El artículo concluye: «Vida y muerte le han sobrado a nuestra realidad histórica (tan impúdica, tan estrepitosa en sentimientos), pero siguen faltándole a nuestra literatura».

La simple mención de algunos títulos publicados por Manuel Puig: *El Beso de la mujer araña*, *Sangre de amor correspondido*, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, lo ponen a salvo de esa sombra terrible. Pero las diferencias entre estas escrituras son tan cuidadosamente tantas que hacen pensar en un jardín de canteros que se bifurcan entre los senderos. Más que escrituras encontradas o enfrentadas, lugares no transitados que se ocupan y desde donde se puede hablar.

Puig presiente que ya no se puede seguir haciendo literatura después de Borges y decide escribir las voces que le resonaban: la conversación de sus tías en Coronel Vallejos. Hay en esta actitud fundante un gesto de rechazo a toda la tradición literaria moderna. Puig olvida que no se puede escribir la realidad. Se niega a ser Pierre Menard y, por lo tanto, se niega a ser Borges.

Para describir este itinerario elegí una fecha de cruce: 1973. Ese año Manuel Puig abandona la Argentina mientras Borges comienza a ser centro de relecturas, especialmente a partir de sus *Obras Completas* publicadas en 1974.

Ocupado el espacio de la patria, Puig decide ensayar nuevas estrategias: no le disputa sus lectores a Borges, crea nuevos lectores.

## Manuel Puig. El desterrado

Puig empieza a escribir cuando Borges ya no tiene que disputar su lugar a nadie: es el escritor nacional y para esa época (1965)<sup>1</sup> la izquierda argentina leía más sus declaraciones que su literatura.

Esta perspectiva de los intelectuales (en un período de nuestra vida cultural, ser intelectual y ser de izquierda eran condiciones que se implicaban mutuamente) se mantenía hacia 1972. Resulta paradigmática la reproducción por el diario *Tiempo Argentino*<sup>2</sup>, en su edición dominical del 3 de setiembre de 1972, de la conversación que sostuvieron Jorge Luis Borges, Eduardo Gudiño Kieffer y María Esther Vázquez para *La Nación*. *Tiempo* destaca declaraciones de Borges tales como que la violencia con los negros en Estados Unidos existe «porque se ha cometido el error de educarlos» o que la guerra de Vietnam «si se la ve como parte de la guerra contra el comunismo me parece que puede estar justificada». No deja de subrayar expresiones como «el Che Guevara... No se sabe cómo murió ... le tengo tal antipatía que... Fue un partidario de un tirano. No me acuerdo cómo se llama. Un señor que está en Cuba».

En el ambiente intelectual de la época, tales declaraciones constituían una barrera que impedía la lectura de la obra. Masotta ya había definido en su obra *Conciencia y estructura* (1968), los parámetros de lectura diciendo que ya no se podía «ser revolucionario en estética y reaccionario o indiferente en política». José Amícola, en su estudio sobre Manuel Puig, llama la atención sobre la importancia de Masotta para la comprensión de los hechos culturales de la década del sesenta<sup>3</sup> (y primeros años del setenta, agrego yo). Coincido con Amícola en que Masotta logra cristalizar en sus artículos el ambiente cultural de la época, sin embargo es llamativo que la obra de Manuel Puig no haya llamado

la atención del crítico, a pesar de que responde exactamente a lo que éste entiende que necesita la vanguardia: «la idea de un arte de los medios de comunicación masiva [...] es la única capaz de recoger las enseñanzas del pasado para producir objetos realmente nuevos». Mientras Puig realizaba el programa propuesto por Masotta, éste seguía preso de los cánones de lectura de la época.

Creo por lo tanto que en la génesis de la literatura de Puig subyace un gesto vanguardista: el de unir el arte directamente a la vida. Producir un continuo entre obra y experiencia. Eso no supone desde luego una obra «inocente» que sea copia de la vida misma, sino más bien la manipulación y experimentación con los materiales que forman la obra para hacer vivir una experiencia a los receptores, quienes se toman así en parte activa.

Pienso en la experiencia que relata Masotta: «El helicóptero»<sup>4</sup>, llamada por el autor «obra comunicacional». En el relato se ve la minuciosidad con que fue planificado cada detalle para que los concurrentes vivieran la ilusión de algo espontáneo, incluso se planea una llegada tarde. Puig mete a los lectores en la obra a través de la identificación con los personajes, algo que la alta literatura había dejado de hacer y que le vale muchos malentendidos.

La idea de identificación está reñida con las obras de vanguardia: la negatividad del arte que postula Adorno descansa en el rechazo de esa identificación, que Adorno considera un triunfo de la industria cultural en la formación de la falsa conciencia. Pero Puig no le teme a la industria cultural, en una postura más cercana a la que sostuvo Bertolt Brecht con respecto a la radio piensa que puede servir para educar (otra actitud típica de la izquierda de los sesenta y setenta: educar al soberano): «Yo me hago la ilusión de que, pese a presentar casos no siempre triunfantes, que estos casos pueden tener más efecto sobre el lector, es decir, un efecto en el sentido de conscientización» [...]» Pero creo que tienen otro efecto sobre el lector estas debilidades, tienen que producir cierta identificación».<sup>5</sup>

Este aspecto de la identificación con los personajes es, a mi juicio, lo que provocó desconcierto entre sus contemporáneos y posterior entusiasmo en quienes creyeron descubrir a un posmoderno autóctono.

Cuando Bürger critica el concepto de identificación como lo propone Jauss<sup>6</sup>, acusa a este último de hacer un tratamiento ahistórico de la



cuestión. Sostiene que la vanguardia produjo un cambio irreversible en la recepción y que ya no es posible hablar de experiencia estética primaria. La recepción adecuada al arte posvanguardista es una coexistencia de recepción distanciada e identificativa.

Pero la historia de la recepción, como la historia en general, no es una pacífica evolución desde ideas más primitivas hacia ideas más civilizadas. En su devenir discontinuo coexisten ideas que luchan por ocupar un lugar hegemónico. *La traición de Rita Hayworth* fue leída como novela pornográfica y peronista por un gobierno que llamaba a Perón «el tirano proscrito» (estaba prohibido nombrarlo en los medios) y secuestró *Ultimo tango en París* para beneplácito del turismo uruguayo. La novela tardó tres años en ser publicada y apareció en 1968 con el sello Jorge Alvarez.

Terminado el período de la dictadura militar, Puig publicó *The Buenos Aires Affair* (ya había sido best-seller con *Boquitas pintadas*): ahora es acusado de enemigo del peronismo».

Estos no fueron los únicos malentendidos que habría de sobrellevar Puig con los lectores que al recibir la propuesta identificativa esperaban el paquete completo (el Kitsch kit) que incluye al héroe portador de la verdad, o al menos de las ideas del autor: en Brasil, los gays se enojaron con *El beso de la mujer araña* y en México las feministas ignoraron y luego rechazaron *Pubis angelical*. En esta historia de desencuentros, la amenaza telefónica cuando el escritor ya estaba fuera del país determinó su no regreso hasta su muerte en 1990. Durante todo este tiempo, Manuel Puig escribe; es decir, reconstruye el espacio perdido a través del lenguaje a la manera de Ana en *Pubis Angelical*.

Su asedio sobre Buenos Aires (centro, barrios, provincia) se da a través de las formas estereotipadas del lenguaje: visión de la máscara que pone el acento sobre las marcas distorsionantes del poder. Pero esa máscara también se da vuelta y se convierte en molde. No para ser llenada sino para mostrar el adentro, los órganos.

En «Hombre de la esquina rosada» le sacan las vísceras al cuerpo del que fuera Francisco Real, quien había venido a disputar el sistema de creencias de los del Sur. El cuerpo va a fondear en el arroyo y el barrio va a recuperar su sentido.

La máscara en la *commedia dell'arte* designaba a los personajes, los tipos. Una forma de conectar directamente al lenguaje con el sentido. En la literatura de Manuel Puig, la versión de la máscara da paso a la presencia de los órganos (genitales, intestinales) los que se interponen entre la palabra enmascaradora y el sentido que invoca. Así el cuerpo no es vaciado y no cede su sentido.

## Jorge Luis Borges. *El padre*

Borges termina de armar su *Obra completa* en 1973. Reúne allí textos que van desde 1923 hasta 1972, casi cincuenta años de ejercicio literario durante los cuales fue construyendo un imaginario de la literatura argentina.

Elige como primer libro *Fervor de Buenos Aires*. Prologa su versión de 1969 diciendo: «no he reescrito el libro, he mitigado sus excesos barrocos»...<sup>7</sup> y así comienza a destronar la tradición hispanista y reivindicar a la anglo-germánica. Es decir, comienza a trazar un mapa de lectura cuya cartografía, en 1974, ya había sido afinada y ampliada por la traducciones de Faulkner y Kafka, o por la labor del grupo *Sur*.

Avanza entonces desde un poema a las calles de Buenos Aires, que son su entraña<sup>8</sup>, hasta *El oro de los tigres* (1972), donde el espacio se desmaterializa y se amplía. La patria, no ya las calles, se ubica en la memoria, no en las tripas; así como el idioma de los argentinos no está en las expresiones sino en el tono. Borges deja el lunfardo y las vísceras para Bustos Domecq, narrador que se erige en protagonista de su *Obras completas en colaboración*, y se erige en autor de sus *Obras completas*.

En el medio, en esa transformación que va desde lo localista concreto a lo universal abstracto, está su literatura. Nadie ignora sus características, incluso hay manuales que clasifican «los temas de Borges», como si tal cosa existiera. Creo que su literatura es una estética de la lectura (no de la recepción). Esto en el sentido de que para Borges la lectura es una fuerza productiva, desencadenante de sentidos. No está pensando la lectura como fenómeno social, más bien lo social es la escritura. Deconstrucción del par romántico *productor*

*solitario-consumidores masivos*. Tal vez por eso interese tanto a los franceses y, por contaminación semiótica, a Eco.

El lastre que arrastra la literatura argentina es que la lectura que Borges hace es tan poderosa que contamina en su instancia productiva el resto de la narrativa. En otras palabras: en Argentina escribir es pensar la literatura, como en todas partes; pero acá desde Borges, es hacer consciente una lectura, problematizar cuestiones teóricas, inscribirse en una tradición que necesariamente prende velas en su altar o tira piedras al ícono.

Para escapar a ese sistema es que Puig escribe desde afuera de la literatura, sus códigos son el cine y el psicoanálisis.

Si Borges es capaz de fundar una tradición, Puig irrumpe en las letras argentinas con una traición.

## *El caso Buenos Aires. Dos detectives para una misma ciudad*

La mirada de Puig sobre la literatura es en todo caso una mirada social, ya que se dirige a la convención del género. Si hay citas en Puig son citas de género y se dirigen a lo trivial: los excesos melodramáticos y la truculencia están a la orden del día. También en este campo Puig elige un camino no transitado por Borges: no sólo porque escribe fundamentalmente novelas sino porque en lugar de trabajar con la disolución del género, lo toma como una textura con la que cose sus novelas con profusión de pliegues en un estilo que podría pensarse como *drapeado*.

Volviendo a la fecha elegida como cruce, 1973 es el año en que Puig publica una *novela policial*, género que Borges había territorializado desde la publicación de relatos propios, desde el primer libro argentino de cuentos policiales con Bioy –*Seis problemas para don Isidro Parodi*, (1942)– desde la fundación y dirección, también con Bioy Casares, de la colección «El Séptimo Círculo» y desde varios artículos sobre el género (iniciados con «Los laberintos policiales y Chesterton», *Sur*, julio de 1935).

Borges trabajó el género policial con el esquema de la novela de enigma, en la cual la razón se impone y la clave es leer bien. Este sistema se

extiende a todos sus relatos hasta constituir casi un *borgema* el comienzo con pistas a recoger: «arriba de tres veces no lo traté, y ésas en una misma noche». «Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú». Relatos pulcros, sin «ni un rastro de sangre». <sup>9</sup>

Con un procedimiento típico de su literatura, Borges lleva el género hasta su límite presentando así la inutilidad y la imposibilidad de los modelos racionalistas (cf. en particular «La muerte y la brújula» y «El idioma analítico de John Wilkins»); de este modo produce una fisura irreversible en la fe racionalista, rasgo que lo coloca en la base del pensamiento postestructuralista y posmoderno <sup>10</sup>. Pero esta lectura estaba obturada para los intelectuales de la época, que quedaron (quedamos) atrapados en el laberinto de espejos que Borges mismo nos ponía enfrente.

Cuando Puig subtitula «novela policial» a *The Buenos Aires Affair* está citando este esquema de relato policial. La desaparición con que se inicia la novela hace suponer el comienzo de una persecución. La datación de los capítulos y la hiperdescripción prefiguran una pesquisa, pero Puig elimina la figura del detective y la narración se convierte en lo que Piglia denominará luego «ficción paranoica». <sup>11</sup>

Pero el subtítulo no es el único dato que remite a la novela policial. El tratamiento del tiempo también lo refiere, aunque no a la manera clásica. Si en la novela de enigma el tiempo es retrospectivo y en la novela negra es prospectivo, en *The Buenos Aires Affair* el tiempo casi no se mueve. La novela empieza el 21 de mayo de 1969 y termina el 23 de mayo del mismo año. En el medio tenemos los dos tiempos: la retrospección parodiada hasta referir el momento de la concepción de Leo y la prospección ordenada en la segunda parte, a partir de abril del '69 hasta el 23 de mayo.

Entre las dos partes hay un crimen que se cuenta al final del capítulo VIII y se recapitula al comienzo del IX. Es un crimen cometido por la policía que tiene características similares al que Leo cree haber cometido. Crimen doblemente duplicado: contado dos veces y repitiendo características de otro. Doble articulación: une las dos partes del libro y une también la esfera pública y privada del crimen.

Es en la esfera pública que el tiempo toma nuevo significado. El

género policial dota a los acontecimientos de una densidad predeterminada: su significación es externa a su naturaleza, está dada por su relación con el crimen.

En los capítulos I y II se presenta la desaparición y puesta en peligro de un cuerpo: todo lo que leemos hasta el cap. XII lo leemos como una víspera. Una víspera es el día anterior, pero sólo se constituye después de sucedidos los acontecimientos. Es entonces una figura paradójica que reúne los dos movimientos temporales: es prospectiva, se proyecta hacia el día siguiente, y retrospectiva, se construye desde el futuro hacia el pasado.

A mi juicio, la ubicación de la historia en abril y mayo del '69, operan como víspera: el lector argentino de la década del setenta esperaba que el comisario que estaba leyendo las noticias del diario siga leyéndolo unos días más. Esta lectura que hoy posiblemente requiera aclaración era el modo de lectura dominante en la época y a él apela el texto cuando incluye datos como los afiches que Clara Evelia no ve o las noticias ya citadas. De hecho, la novela tuvo una lectura política, aunque creo que divergente de la propuesta en el texto.

La novela, es dable suponer, se gesta a partir de 1969 (Cuando se publica *Boquitas Pintadas*) y se publica en 1973. Ese período corresponde a la decadencia y caída del gobierno militar de Onganía-Levingston-Lanusse. Onganía había prometido quedarse por lo menos diez años y eso parecía hasta que las movilizaciones populares que culminaron con el Cordobazo (29 de mayo de 1969) pusieron literalmente en jaque a la dictadura que comenzó a jugar piezas y terminó con una retirada de las más inelegantes que recuerde la historia.

El Cordobazo fue sin duda el acontecimiento más importante del país para la década del setenta. Existía la sensación de que el pueblo podía cambiar la historia. Para los intelectuales, entusiasmados con la revolución cubana, era la continuación del mayo francés y parte de la marcha irreversible hacia el socialismo. La Habana-París-Córdoba. La historia argentina se escribía antes y después del Cordobazo. Antes del Cordobazo: Playa Blanca, 21 de mayo de 1969, lugar y fecha en que comienza *The Buenos Aires Affaire*<sup>12</sup>.

Así, la historia política funciona en el relato como la historia oculta que se va a develar fuera del marco del texto, como un cuadro vanguardista que intenta salir de su marco o la música que incorpora sonidos ambientales; pero la literatura de Puig sale de su marco en complicidad con el lector y esto significa



una superación de las propuestas de la vanguardia, que en su énfasis por la distancia crítica se pierde en una actitud a veces elitista.

En el contexto de la época la figura de Puig no fue comprendida inmediatamente por una izquierda que junto con Sartre había pasado del compromiso literario a la acción<sup>13</sup> y no podía recibir esta propuesta postvanguardista que integraba la distancia crítica con la identificación.

Mientras la mayoría de los escritores argentinos (incluyendo a los más valiosos, como Saer) se ocupaba de cumplir la consigna dictada por Gombrowickz: «muchachos, maten a Borges»; Puig parecía ignorarlo. En un reportaje dice: «¿Quién escribe en francés después de Proust, de Flaubert? Nosotros, en cambio, no tenemos esos gigantes, esas sombras tan tremendas».<sup>14</sup>

Es válido pensar que usa con Borges la misma táctica que había aprendido con su padre. En su conversación con los estudiantes alemanes, una participante le preguntó si tenía contacto directo con su padre. La respuesta de Puig fue: «No, porque yo no le entendía el código para nada, entonces no sabía cómo hablarle».

## Conclusiones

Puig es el primer escritor argentino que mira para otro lado. El desvío de su mirada encuentra otras miradas ávidas de desvío: se instala así otro sistema de lectura que fisura el sistema impuesto por Borges en la literatura argentina.

Borges representa un modelo de escritor genial que convierte narraciones triviales en problemas teóricos y que supera en su productividad a su producto.

Puig desobedece el mandato: trabaja con los productos terminados: los géneros. En la superficie satinada de los géneros menores encuentra la identificación y en el revés de la trama la puesta en cuestión del propio discurso. Partiendo de la vanguardia logra así la realización de una escritura postvanguardista que une, como propone Bürger, recepción distanciada e identificativa y que muestra en los pliegues del texto el malestar de la cultura. Un malestar que se desliza allí donde el texto se vuelve sobre el sexo, pero el sexo está vuelto sobre

el poder y el poder sobre el cuerpo, es decir sobre el género: allí donde se cruzan lo privado y lo público es donde Manuel Puig construye su literatura.

## Notas

- <sup>1</sup> Salvo mención expresa, extraigo todos los datos biográficos y bibliográficos sobre Manuel Puig del libro de José Amícola (1992). Agradezco al profesor Amícola su valiosa orientación y su larga paciencia.
- <sup>2</sup> *Tiempo argentino* fue un diario de tendencia levemente izquierdista, aparecido durante el gobierno militar de Alejandro A. Lanusse y dirigido por Jacobo Timmerman, quien sería secuestrado por la dictadura de Videla.
- <sup>3</sup> Remito al libro de Amícola para la importancia de Masotta en el ámbito cultural porteño, especialmente en lo que se refiere a M. Puig y su intención de unir la «praxis revolucionaria» y la «praxis social». Cf. en particular el cap. 11 «La dimensión autorial».
- <sup>4</sup> Masotta, O. (1967).
- <sup>5</sup> Del encuentro de Puig con los estudiantes alemanes, incluido en Amícola (1992)
- <sup>6</sup> Bürger, P. (1987) «Problemas de investigación de la recepción».
- <sup>7</sup> Borges, J.L. (1974) *Obras Completas*, p.30
- <sup>8</sup> Borges, J.L. «Las calles»: «Las calles de Buenos Aires/ ya son mi entraña.», en *Fervor de Buenos Aires* (1923).
- <sup>9</sup> Las citas pertenecen a «Hombre de la esquina rosada» y «Las ruinas circulares», dos de sus relatos más difundidos y que configuran, de algún modo, el imaginario de Borges para el gran público. El único cuento donde aparece sangre es en «Emma Zunz», donde se invierte el esquema: la pista de lectura está al final «uno o dos nombres propios» y no se impone la razón sino la verdad; o sea el tono, el cuerpo (Para este tema remito a mi trabajo «Emma a través del espejo, una lectura de 'Emma Zunz'», en *Estudios sobre Borges*, FHCE, La Plata, 1991. Estudios investigaciones n° 9).
- <sup>10</sup> Es significativo, en este sentido, el prefacio con que Michel Foucault (1968) comienza *Las palabras y las cosas*: «Este libro nació de un texto de Borges...» (se refiere a «El idioma analítico de John Wilkins»).
- <sup>11</sup> Piglia, Ricardo, «La ficción paranoica» (1991).
- <sup>12</sup> Bajo este enfoque el final de la novela con una imagen llena de promesas para el futuro cierra coherentemente el texto, a la manera del final elegido para *Cae la noche tropical*.
- <sup>13</sup> Sobre la actitud de los intelectuales, remito al trabajo de Claudia Gilman (1991) y el libro de Oscar Terán (1991).
- <sup>14</sup> De la entrevista con Jorgelina Corbata (1983).

## Bibliografía

### a) Textos literarios citados:

Borges, Jorge Luis, 1974: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

Borges, Jorge Luis y otros, 1974: *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé.

Puig, Manuel, 1968: *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Jorge Alvarez.

1969: *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Sudamericana.

1973: *The Buenos Aires Affair*, Buenos Aires, Sudamericana.

1988: *Cae la noche tropical*, Buenos Aires, Seix Barral.

### b) Textos críticos citados:

Amícola, José, 1992: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

Bürger, Gumbrecht y otros, 1987: *Estética de la recepción*, Compilación de textos y bibliografía por José Antonio Mayoral. Madrid ARCO/LIBROS S.A.

Corbata, J., 1983: «Encuentros con Manuel Puig» en *Revista Iberoamericana*, n.º 12-14.

Foucault, M., 1968: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.

Gilman, C., 1991: «El antiintelectualismo, tópico de los intelectuales en los años sesenta», inédito (leído en el I Congreso de estudios latinoamericanos, en homenaje a José Martí, realizado por la Facultad de Humanidades de La Plata en septiembre de 1991)

Masotta, O., 1967: *El Pop Art*, «Nuevos esquemas 10», Buenos Aires, Columba.

Piglia, R., 1991: «La ficción paranoica», en *Clarín*, 10 de noviembre.

Terán, O., 1991: *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur.

## «Cuéntame tu vida»: Las novelas dichas de Puig

ROXANA PÁEZ

Toda narración de Manuel Puig da cuenta de una cadena de utopías que se pueden circunscribir a una, la de escapar del lugar correspondiente en la posición que una serie de coordenadas le asigna. Asimismo cada novela va mostrando esa imposibilidad. En algunas de ellas aparece la paradoja de una veta cuasi o directamente didáctica junto a la frustración de dichas expectativas. Se podría decir que todas son desiderativas.

Para el escritor, lo que cifra el lugar es, antes que social, sexual: las consecuencias de la diferencia biológica, en la organización familiar y social. El hecho de concebir al sujeto como sitiado, puesto que aquella diferencia es la piedra de toque para la modelación social de una subjetividad, lleva a una «utopía discursiva». La preocupación básica de simular la ausencia del narrador como sujeto de la enunciación radica en ese rechazo del sujeto como «entidad molar»<sup>1</sup>, como afincamiento, antes que como móvil de posibilidad. Lo que Puig había hecho en la mayoría de las novelas anteriores era presentar el material superestructurado como puesto por sí mismo ante los ojos del lector. Esa yuxtaposición de textualidades—como texturas—(diarios, cartas, informes policiales, reportajes, epígrafes tomados de canciones, historias clínicas, tratados, «sensaciones» y diálogos) sin que, las más de las veces, el *metteur en scène* tuviera una presencia visible, lo ponía en el lugar moderno por excelencia del experimentador. Lo cual, sumado a la *mass-culture* como parte de esos discursos ensamblados en el «montaje», a la recuperación del residuo lingüístico (el lugar común, la frase hecha), de la iconografía *kitsch* como elemento básico de la educación sentimental, daba la posibilidad de un consumo no solamente culto, sino también de lectores no acostumbrados al «alambique».

Curiosamente, en *Maldición Eterna...* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982) hay, a simple vista, un despojamiento absoluto de las «marcas» de un procedimiento. Son novelas homogéneas, aparentemente sin

aquella yuxtaposición de discursos. En la primera, Puig hasta elude la enumeración de los capítulos. Aquella cocina o costuras visibles —que con terminología doméstica se le achacaba— desaparecen. Pero tampoco el narrador está presente en forma «natural». En *Maldición eterna* dos hombres dialogan. El narrador de *Sangre de amor correspondido* lo es sólo en función de una voz, la de Josemar, pivote de reiterados diálogos con voces que han pasado a ser parte de sí mismo. En ambas, Manuel Puig lleva a la exasperación esa idea fija de borrar la figura rectora de todo texto<sup>2</sup>. Si en todas las anteriores esa maniobra no era más que un simulacro, ahora puede llegar a convertirse en realidad. Un sociólogo norteamericano, en el primer caso, y un albañil brasileño, en el segundo, se transforman en su material «en crudo». A ambos el escritor les pagó para que le contaran sus historias personales. Y, sin embargo, lo que le interesa a Puig no es la verosimilitud como valor en sí, sino rozar la utopía de la «ajenidad» del material; ya no hacer literatura sólo con los restos, con la efímera *mass-culture*, sino ni siquiera adueñarse de las historias: ser un copista de la vida privada<sup>3</sup>, un voyeur «transcriptor».

El mismo refirió que la experiencia en ambos casos fue la de trabajar «con bozal»<sup>4</sup>. Y esta imagen lleva a la *fijeza* que van adquiriendo sus novelas a partir de *Pubis Angelical* y, conjuntamente, a una aseveración por demás elocuente en *El beso de la mujer araña*: la *fijeza* es la condición para esbozar la utopía, o —como ya veremos— la ucronía, la condición para el sueño compensatorio. Para pensar, contar, desear o fantasear otras posibilidades de las posiciones sociales y familiares, se requiere la inmovilidad del cuerpo real: Ana (*Pubis angelical*) habla con su amante marxista o su amiga feminista en el hospital y allí delira narcotizada; Gladys (*The Buenos Aires affair*) obtiene su precario placer o da rienda suelta a sus delirios de grandeza en la cama, bajo los efectos de cócteles de alcohol con barbitúricos; el diálogo a través de las películas contadas por Molina transcurre en una celda; en *Maldición eterna*, Ramírez permanece en su silla de ruedas u hospitalizado; *Sangre de amor no correspondido* se revela como la transcripción de una conciencia sostenida en múltiples voces. Durante el viaje cotidiano en ómnibus al lugar de trabajo, Josemar recrea polifónicamente su pasado (los cuerpos que circulan no lo hacen por los propios medios, un medio de locomoción los traslada pero aquellos permanecen fijos).

El afincamiento generador del espacio que no existe remeda la situación del que escribe, así como la paga de Ramírez (anciano amnésico en silla de ruedas) a Larry (universitario que trabaja como acompañante de enfermos) queda ligada a la que Manuel Puig debe aportar a su «fuente de historias». El bozal que tenía en la boca el escritor aparece en *Maldición eterna* como una estrechez física insoportable, como una sucesión de diálogos asfixiantes, como una falta de cambio o devenir, que trascienden la historia individual para sumergirla en la historia colectiva.

Ahora bien, a la utopía sexual, a la utopía discursiva, se suma la instancia de la *traducción*, llevada también a la exasperación y, en el caso de *Maldición eterna*, a la parodia. Hay que aclarar que, en principio, esta experiencia fue la que más sedujo a Puig <sup>5</sup>.

El manejo de la «lengua material», el inglés o el portugués, no garantiza el mismo relieve de sentido al extranjero que al nativo, cuando se trata de captarla al ritmo de la oralidad. (El de afuera es el idiota, ha dicho César Aira<sup>6</sup>). Puig acomete la empresa, para un escritor casi utópica también, de trabajar desde afuera de su lengua. Esa misma instancia, más bien dramática porque en ese momento se le imponía a muchos escritores por el exilio, y que en su estadía en Brasil llegó a tomársele insostenible, le sirve para jugar de visitante en sus propios textos: tomar nota de lo que era, desde todo punto de vista, ajeno y luego trasladar esos datos. Como se verá más adelante, el traslado a la propia lengua parece haber sido en ambos casos la tercera etapa: traducirse a sí mismo. Pero aun cuando escribe inicialmente en inglés *Eternal Curse* (*Maldición eterna*), está operando entre dos lenguas. Por eso, en una nota se apunta a sí mismo: «Look for more untranslatable words». Es decir, buscar palabras que no tengan fácil equivalencia en castellano; borrar las marcas hispanohablantes.

Y cuando traduzca, a su vez, al castellano, dejará señales que den cuenta de que el mayor «trabajo» se cifró en ese traspaso.

Es obvio que los trasvasamientos de las historias ajenas no fueron literales. Hay personajes de ficción armados sobre las preguntas que Puig hacía a sus interlocutores para inducirlos a hablar.

• • •



En las dos novelas, las voces van y vienen dialogando, sobre diversas cuestiones, conjeturales o pretéritas. Pero esos puntos del pasado, que son lo que el personaje tiene para contar, se niegan a sí mismos y todo deviene hipotético. Tal como se escucha cada palabra de una conversación a la que, no obstante, no se le encuentra el sentido. La amnesia en *Maldición eterna* es un mecanismo equivalente –aunque distinto– a la elusión en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, del mismo año. En lugar de callar aquello de lo que no se puede hablar, decir pero sin memoria, palabras arrasadas. Ambos, procedimientos narrativos que se vinculan a una sociedad silenciada.

*Maldición eterna* resulta, como la misma conjunción de amnesia y parálisis, extremadamente difícil de sobrellevar, sus diálogos se vuelven pesados. En una oportunidad, Puig calificó de «demente» la empresa de trasladar el inglés norteamericano a un castellano neutro, ficticio. Esa «lengua muerta» envuelve tanto al personaje norteamericano como al argentino. Contrariamente, *Sangre de amor correspondido* encubre a un narrador que se siente a sus anchas. El portugués –como lengua fronteriza– hace vibrar el castellano. Puig ya no quiere estar sujeto por el material, tiene un plan de composición. *Maldición eterna* lo había sometido, los encuentros con el «dador de información» pautaban los capítulos. Y aquí volvemos a tocar el tema de la fijeza. El rigor mortis de la novela da cuenta otra vez especularmente de esa fijación en un material que Puig padecía por propia voluntad. Tiene la novela algo del antiguo género de «diálogo de los muertos», pero los personajes no se lanzan a realizar, a pesar del no-lugar, aquello que en «vida» no habían podido concretar y mutuamente se paralizan, a diferencia de lo que sucede en *El beso de la mujer araña*.

\*\*\*

En las novelas anteriores de Puig las voces son predominantemente femeninas; también hay voz de niño o voz travestida como la de Molina, más femenina que la de una mujer. En cambio, encontramos en éstas dos únicos libros que la voz cantante es masculina. Estas voces presuntamente de la Ley, puertas adentro, aparecen en crisis. Son caóticas y, ya sea al principio o al promediar, como sucede en *Sangre de amor correspondido*, muestran su flaqueza, su

debilidad, su disfunción de diversa índole con respecto al valor de virilidad, a la cualidad que se trasmite de padre a hijo. Una voz que ni siquiera se reconoce como propia, como la de Ramírez en *Maldición eterna*:

Yo oigo una sola voz. Aunque haya dos partes mías hablándose entre sí. Pero no es mi voz... Es una voz joven. Una voz que suena bien, fuerte, segura y hasta de timbre agradable. Como la voz de un actor. Pero después si tengo que llamar a una enfermera, o a cualquiera, oigo mi verdadera voz. Cascada, carraspeante, y no me gusta (pág. 50)

Cuando, en la misma novela, los hombres tratan a su vez de pensar la voz femenina, ésta se manifiesta por costumbre, como ausencia –incluso tratándose de la escritura de una mujer:

- Pero antes le pregunté a usted si sabía que *Cumbres Borrascosas* estaba escrito por una mujer.
- Sí, no hay quien no lo sepa.
- El día que usted lo lea ¿qué voz va a imaginar que se lo está leyendo? (pág. 49)<sup>7</sup>

## Apuntes sobre "Maldición eterna" a quien lea estas páginas

### Vampirismo

En el Greenwich Village, un argentino exiliado de 74 años le paga a Larry, treintañero y profesor de historia fuera de funciones, para que empuje su silla de ruedas. Pero no es ese el móvil verdadero. Ramírez, como en los mejores tele-films, padece de amnesia y sorbe a Larry para reconstruir la imagen conjetural de sus percepciones perdidas, así como de relaciones personales:

Es como si quisiera que lo llenase de pensamientos, de ideas, sensaciones. A veces me da la impresión de que me quiere sorber la vida como una Coca-Cola. (pág. 55)

«Voyeur», «vampiro» o «parásito» son algunos de los apelativos con que el personaje dador de historias se dirige al que las consume. La amnesia implica voracidad, una tabla rasa que pide marcas en la subjetividad. Ramírez es posesivo. Con el afán de reconstruir una historia general para sí, deconstruye la biografía de Larry. Es muy claro el reflejo de la condición de producción de *Maldición eterna*, el «contrato vampírico» que Manuel Puig estableció con el ex-sociólogo (Pauls, pp. 33-34). Vampirismo y voyeurismo son expresiones cuyo sentido es indiscernible de su carga erótica. Los ahogos de Ramírez para retener a Larry o los de Larry por la asfixia que le provoca el anciano están llenos de los clisés de las comedias burguesas con parejas heterosexuales, con la salvedad de que el humor es la gran ausencia en esta novela. Los papeles son intercambiables: la fijeza del escritor, la del anciano Ramírez, el goce de esa pasividad, cambian de signo: son los que están en inferioridad de condiciones los que «chupan» la sangre. La seducción para el vampiro o voyeur está en el erotismo que confiere la posibilidad de que Larry pueda contar (Panesi, 913). De la misma manera, Valentín es seducido en *El beso de la mujer araña*. La sexualización implícita del contrato repugna a Larry. Pero se sigue ofreciendo a los deseos de Ramírez, cuando cae en la cuenta de que puede invertir el provecho de los encuentros.

Detrás de la senilidad vacía y voraz de Ramírez hay un pasado épico que Larry mismo ahora puede succionar, como algo que a través de las anotaciones que el argentino niega, se hubiese desprendido de su autor. La posibilidad de un cambio para sí sobreviene, no sólo con la muerte del vampiro, sino por ese valor de lo que está escrito para modificar, instancia implícita en varias novelas de Puig.

## *La maldición de traducir*

Por favor emplee palabras que me signifiquen más. Conozco las palabras, pero no lo que estaba pasando dentro suyo. (pág. 53)

A Ramírez, como a Puig, le faltan claves de la lengua extranjera que conoce «materialmente». Le faltan sobreentendidos de una experiencia más completa del uso —la de haber nacido en la otra lengua—, que ninguna gramática ni diccionario satisfacen. Pero de nuevo la novela se mira a sí misma.

Partiendo de ese material oral y neoyorquino, Puig escribe la novela en inglés, dato que esconde a la prensa y a los lectores argentinos, aunque paradójicamente la versión castellana se edita dos años antes que la norteamericana<sup>8</sup>. Las palabras de Larry que no «significan» son como las del trasvasamiento primero a la escritura en la misma lengua, pero como extranjero a ella, y después al castellano, una sintaxis correcta que como efecto *ex professo* no revive la lengua original de las «entrevistas» y que no es «mancillada» para una nueva, aunque transformada, vitalidad. Cuando lo hace —«enamoriscado», «cabeza de huevo» (intelectuales para el macarthysmo), «jíbaros» o «reductores» (psicoanalistas)— Puig muestra paródicamente la «empresa demencial» de una cabal equivalencia. En materia de lenguaje, todo trasvasamiento implica una metamorfosis de lo trasvasado, entonces traducir es la metáfora del escribir. Y lleva al límite esa intuición con una imagen de la novela que se podría calificar de «barroca».

Durante la dictadura militar, Ramírez usó en la cárcel la novela *Les liaisons dangereuses* (Las relaciones peligrosas) de Pierre Choderlos de Laclos, a modo de palimpsesto, para emitir sus propios mensajes bajo el ojo vigilante.

Larry ve en la oportunidad de descifrar esas marcas la posibilidad de reinsertarse en su carrera de profesor de historia, «sacando a la luz» las memorias de un preso político argentino y amnésico.

El norteamericano lee la novela escrita en francés y descubre que con las marcas del lector Ramírez ha sido recodificada de dos maneras: la utilización de párrafos completos para una situación diferente, procedimiento cercano al *pastiche*<sup>9</sup>, y la numeración de palabras aisladas, cuyo reordenamiento permite «decir» cosas con independencia total del sistema de la novela, suerte de *bricolage*, ya «ilustrado» en *Pubis Angelical*. Cualquiera de las dos, habla de un «reciclaje». «Traducir», «reciclar» quedan emparentados. Pero a su vez, el nuevo texto que Larry descubre a través de otra lengua y otro orden ha pasado antes por otros trasvasamientos, que como espejos enfrentados se multiplican para el lector. Larry muestra el resultado de su interpretación: en la cárcel arrebataron a Ramírez una carta del hijo. Trató de reproducirla por lo que se acordaba, para «releerla». Y luego «talló», con ese código, las reflexiones sobre sus relaciones familiares. El vacío biográfico del personaje que perdió la memoria aparece en catarata a través de la múltiple mediación: la vida de militante, la represión y el lugar del tirano en su propia casa.

Pero en un aspecto, el papel de Larry es el del crítico, peligroso y arrogante hermeneuta que en *The Buenos Aires Affair* tiene el lugar del analista.

... Malédiction... eternelle... à... qui lise... ces pages». Es lo primero que dice. Maldición eterna a quien lea estas páginas (...) ¿al policía que descubriese y leyese estas páginas? ¿Maldición eterna a cualquiera que las lea con malos ojos, con ojos de policía? (124-125)

Larry ha descubierto la maniobra; encuentra que por la índole de su lectura ya tiene un lugar asignado por el texto mismo. Asimismo hay una voz de fondo, la de Puig mismo, referida al ejercicio crítico.

—Está todo tergiversado, siguiendo su antojo. No sé que tipo de necesidad estaba usted satisfaciendo al hacer tal cosa. Cambiar un texto entero. (258-259)

Todo un libro sobre cierta crítica «Cambiar un texto entero», encerrar las posibilidades de un relato en una paráfrasis. El «comentario periodístico» es otra vez una traducción mal hecha<sup>10</sup>.

En la novela comienza a producirse, en un momento, un vampirismo inverso. No es sólo que el amnésico chupe la historia del joven para reconstruir la suya, sino que el universitario procura poner a producir el relato (histórico) que está oculto en el inconsciente de Ramírez. Ramírez sería así un «testimonio viviente», el protagonista de ese relato que Larry podría traducir en tanto contara con las claves. Si la historia ha desaparecido de Ramírez, si no puede articularla como relato es por una mínima condición de existencia. Sólo bloqueándola y produciendo en sí mismo la misma aniquilación que un sistema represivo llevó a cabo con su propia familia, de alguna manera, «sobrevive». Pero esa operación de la psique no deja de ser un efecto más de la represión padecida por el personaje. En este sentido, Larry a través de múltiples traducciones (el idioma francés de la novela, el código de Ramírez, la interpretación de la sobreescritura), volvería a restaurar por el lenguaje la experiencia perdida, condición indispensable para la existencia, a su vez, de la historia, como memoria pública en un lugar y una época dados<sup>11</sup>.

## El espacio teatral

En ciertos casos, la receta para borrar la figura monolítica que narra es implícitamente teatral. Dostoievski escribía previamente «escenas» para que al volcarlas a la narración los personajes mantuvieran esa figurada independencia y la concepción polifónica de la novela de Mijail Bajtín sustenta una multiplicidad de voces cuya paternidad figure como texto oculto, no fiscalizador. Si bien el teórico ruso desestimaba el teatro como género pasible de la polifonía (para él, todo diálogo escénico, ya expresado formalmente, ya como soliloquio, no deja de remitir a una conciencia con voluntad ordenadora y monolítica), las novelas donde predominan el diálogo y la fijeza espacial de los personajes llevan implícitas sus posibilidades escénicas, como sucedió con *El beso de la mujer araña*<sup>12</sup>.

De sus primeras experiencias con gulones cinematográficos (a los

que después volvería asiduamente), Manuel Puig pasó a la novela y, en la década del '80, dio algunos pasos como dramaturgo. En los dos años sucesivos a la aparición de *Maldición eterna*<sup>13</sup>, se estrenan la adaptación para la escena de *El beso de la mujer araña* y su obra *Bajo un manto de estrellas*. En 1985, se publica en italiano *El misterio del ramo de rosas*, cuyos personajes son una anciana enferma y su enfermera. Como *El beso de la mujer araña* y *Cae la noche tropical*, *Maldición eterna* es un espacio teatral posible. Hay un despojamiento exagerado de planos visuales. Apenas la esporádica presencia de un tercero, la enfermera y el diálogo continuo entre Ramírez y Larry con sutiles cambios de escena: del paseo por la plaza del Greenwich Village a la pensión, de la pensión al hospital. Claro que no hay lugar para la peripecia, para la tensión sustentada en la acción dramática, sino que el diálogo se fija en la búsqueda mutua de la historia ausente del otro. Ramírez quiere recuperar las «sensaciones básicas», chupando la memoria de Larry. Larry busca pistas del pasado de Ramírez para obligarlo a reconocerse en una memoria propia. La ficción exaspera la situación básica de toda comunicación –la construcción dialógica de la subjetividad–, hecho que encuentra su *reflejo* en el diálogo que, a su vez, asume la novela misma con su par francesa (*Les liaisons dangereuses*), la que como novela epistolar subraya el «mecanismo»..

Frente a la reticencia de ambas memorias, la que configura ese espacio utópico, donde se niega la cristalización que opera el tiempo sobre el sujeto, los diálogos se desarrollan a partir de un juego actoral que es básicamente infantil: *hacer de cuenta que...*

–¿Qué le dice Dios a su hijo?

–La verdad es que nunca me pensé como Dios mismo. Y con un hijo que mandonear.

–Imagínese, no se detenga. Imagínese un día en la vida de ambos.  
(pág. 150)

Así como en *El beso de la mujer araña* el diálogo está mediatizado por los relatos de películas, en *Pubis angelical* la subjetividad se manifiesta en los delirios de Ana<sup>14</sup> y en *Cae la noche tropical* Luci y Nidia se comunican



básicamente a través de los chismes sobre la vida de un tercero, *Maldición eterna* llena el hueco de la «historia» ausente con esas creaciones conjuntas. En ciertos tramos, las situaciones dejan de ser conjeturales. Larry es entonces el que afirma los fragmentos de «verdad»: por ejemplo, síntesis biográficas de su infancia o del fracaso matrimonial, el origen del bloqueo de Ramírez (la matanza de su familia por parte de la represión organizada, luego de que él fuera ayudado a escapar por organizaciones internacionales).

Entre otras cosas, esta también es una novela de somatización histórica<sup>15</sup>. La asfixia de los dos personajes —y la que el ritmo produce en el lector— se relaciona con una concepción común a ambos: el individuo al servicio del avance de la historia. Su fracaso es el fantasma de la novela. Como en *Respiración artificial*, hay aquí invalidez y desaparición, además de carpa de oxígeno. Para Ramírez el lema sería «de lo que no se puede hablar, mejor olvidar» y volverse así a las sensaciones individuales desperdiciadas. Larry, el personaje impotente para toda acción que admira, es llevado a hacer la de todo marxista norteamericano: ubicarse en el estrado universitario con trabajos prácticos en los sindicatos.

Pero en otro punto, y como se dijo antes, Ramírez reproduce la situación de Puig, vampirizando una «vida privada»<sup>16</sup>, el narrador maniatado que a su vez fija al otro, lo interioriza (ciertos diálogos transcurren en la duermevela o delirio de Ramírez), dialoga con él para «conseguirlo» sin recortarlo. La aporía del «tú eres» (marca de la novela objetivista), la independencia en la constitución de los personajes como otros distintos de la conciencia ordenadora, también se hace presente.

—Usted se le acercó sin que ella le oyera las pisadas. Como un asaltante.

(...)

—Me oyó se dio vuelta sin dejar de caminar pero pronto se detuvo, levantó los brazos como para protegerse (...) En seguida cayó desmayada. ¿Qué debí hacer entonces señor Ramírez?

—Usted la socorrió, acudió adonde estaba, la tomó en los brazos, y

pese a sus palabras (...) ella no volvió en sí. Finalmente la levantó en brazos. Golpeó a una puerta.

—Una puerta con llamador de oro... (pág. 106)

Cuando los diálogos reales se traducen en ficción, la «voz» del autor pasa a Ramírez como la del «director» que punza para que el «actor» haga «escena», alcance el punto de crisis, de intensidad; o como el psicólogo de película americana que empuja al paciente al punto negro, cuyo reconocimiento lo llevará a la cura instantánea.

El diálogo como tal se suspende sólo en el último capítulo<sup>17</sup>, donde queda suplantado por el intercambio de cartas administrativas -no como las íntimas que cierran las primeras dos novelas de Puig, sino que éstas mediatizan lo íntimo. Las cartas, la solicitud de empleo concluyen o interrumpen las biografías de ambos personajes. La muerte de Ramírez elimina la voz de Larry «en directo». Si no hay diálogo, no hay posibilidad de continuación. La novela es así consecuente hasta el final con la utopía discursiva de la ajenidad al material, algo presente desde la primera novela de Puig, el modo de volver literario el relato autobiográfico.

## *El troquel*

La descripción que Larry hace del troquel refleja el sentido que, para Puig, tiene la opresión:

—Es una pieza muy pesada, de metal, a la que se le ha dado la forma de algo, la de un sobre para cartas por ejemplo. Los bordes cortan. Usted tiene que colocar una resma de papel bien centrada, y después encima el troquel. Entonces una masa muy pesada cae sobre el troquel y corta la resma (...) Si el troquel no está bien colocado... puede dispararse y lastimarlo. Usted tiene que moverse rápido y con precisión. (pág. 121)

Tal descripción irrumpe cuando ambos personajes recrean una escena como si fuesen padre e hijo. El manejo del troquel es el trabajo de ese hipotético padre, lo cual multiplica los niveles de sometimiento: aceptar el rigor de dicha ocupación por el contrato implícito de sostener económicamente a la «célula de la sociedad»; ejercer el recorte del hijo, de acuerdo a un patrón estipulado. Esto último significa la limitación de sus múltiples posibilidades, como a su vez les fueron «recortadas» a los padres.

—¿Qué es lo que quiere saber?

—Todo lo que tengo que hacer, para que su madre y usted estén satisfechos conmigo.

—Por mucho que haga nunca vamos a estar satisfechos. (pág. 118)  
(...)

—En una familia nadie está satisfecho con nadie. Por bien que cada uno cumpla con su rol. Eso es parte de la vida de familia, señor Ramírez. (pág. 123)

La originalidad de las novelas de Puig, con respecto a la coerción sustentada en el género sexual<sup>18</sup>, es acentuar la condición de víctima de cada uno de los sexos. El género es tanto femenino como masculino. Todos los contratos ponen de manifiesto la mentira que ocultan con desesperación, inclusive el de la maternidad<sup>19</sup>:

—Cuando era niño mi madre me hizo otro cuento. Me dijo que recién nacido era muy flaco y feo, que parecía un mono, que me crecían unos pelos largos de la nuca, que era tan feo que tanto ella como mi padre me tenían asco... (pág. 157)

La madre es protectora frente al padre pero también rechaza, más aún en la medida que el hijo se escape del plan y la sorprenda en su obligación de amor incondicional. La familia toda se revela como la contención de una fuerza centrífuga, la que —democráticamente— a todos roba una utópica condición de libertad. Junto a la posibilidad utópica, en cada novela se manifiesta la

imposibilidad: en *El beso de la mujer araña* el homosexual, fuera del «otro espacio», pierde la vida. Larry siente fuerzas cuando muere Ramírez, que en ciertos momentos lo había tomado de hijo. Berto (*La traición de Rita Hayworth*) rompe la carta al hermano mayor, considerada por algunos como una suerte de «Carta al padre».

Frente a esa condición sutil de la obsesión, *Maldición eterna* recoge la «novela familiar» de la vulgata psicoanalítica, en clave paródica. Dice Larry:

—... Soy culpable de desear a mi madre, de querer quitársela a mi padre, de no importarme por la suerte de él, de echarlo a la calle, de abandonarlo, de lo que sea, con tal de apartarlo para siempre, a alguien a quien también amé mucho, pero que lo mismo quise destruir, para poder satisfacer mis necesidades. (pág. 157)

Simultáneamente la novela se adhiere a esa hermenéutica del deseo, de la culpa. La amnesia de Ramírez proviene de que habiendo deseado inconscientemente la muerte de los suyos, no pudo resistir la culpa ante su muerte real. De un modo u otro la «novela familiar» siempre se hace presente en las de Puig, pero nunca tan esquemáticamente (Panesi, pág. 910).

Es interesante, no obstante eso, la reconstrucción del sistema familiar por el blanco de la memoria de Ramírez y el pretendido ocultamiento de la de Larry que su interlocutor fuerza, como aquél lo hace con los libros cifrados. Así el diálogo pone en escena la genealogía de los vínculos y las posiciones familiares, extrañándose ante ellos: la amnesia de Ramírez provoca entonces esa visión entomológica de la infancia, la pubertad, la hipóstasis de la familia en el triángulo de Dios, Madre e Hijo y el matrimonio. El padre dador y falocrático, la madre sin ideas propias, la mujer esposa como empleada de la limpieza, la virgen como angélica, el hijo que escapa a la mirada ante la que es mediocre y de malas inclinaciones, son los trazos de «biografía» que van de uno a otro personaje.

La «escena» entre ambos implica la actualización de esos pasados, a los que se regresa por turno y por un juego de «dobles». Cada cual ocupa el lugar de padre e hijo del otro, alternativamente y en función del «estudio» de las jugadas y las piezas<sup>20</sup>. Las rememoraciones de Larry responden, cuando no son

«invenciones», a un pasado puntualmente vivido. Los roles de Ramírez, en cambio, se limitan a situaciones generales convencionales, vacías de anécdota, la que sólo aparece en la decodificación de Larry de *Les liaisons dangereuses*, frase por demás explícita cuando se la recicla para la historia familiar.

Como se apuntaba con respecto a *The Buenos Aires Affair* – constante en todas las otras novelas–, aquí también aparecen las imágenes anfibas, no en el sentido de un doble significado indisociable, sino en la pertenencia literal a dos órdenes. En su mayoría invisten la afectividad de oralidad, a través de lo comestible (Panesi, Pauls). El hijo es un pollo que se descoyunta; la mujer, pescado; la muchacha virginal, queso y golosina.

Cada una de esas imágenes es portadora de atracción o rechazo, sentimientos estrechamente ligados a la ubicación correcta o incorrecta bajo el troquel, el prototipo. A la atracción (de corte vanguardista) por el «experimento», la conversión a la literatura de otros códigos y órdenes extra-literarios, a la constitución multivocal de las voces mismas, Puig suma la obsesión por el recorte del cuerpo bajo la masa que desciende el troquel y la construcción de una utopía como efecto de sentido en los discursos de los personajes. Pero, en los confines de la ficción, como portadores de acción ellos refutan la experiencia de un cambio.

## Apuntes sobre "Sangre de Amor Correspondido"

Mientras *Maldición eterna* se desenvuelve en un plano virtual porque se trata de reconstruir el vacío de la amnesia, en *Sangre de amor correspondido* se cuenta lo que no fue. La pragmática del relato es desplazada por una recurrente recreación de pocos hitos del pasado de un personaje. Esas reconstrucciones, a múltiples voces, son ucrónicas, variaciones «imaginarias» sobre acontecimientos pasados, cuya posibilidad está ya cancelada. El tiempo repensado por Josemar se ubica en una época que, de acuerdo a los patrones ingenuos y maniqueos de la opinión popular, lo hubiera postulado como «ganador». En el presente del personaje, y en un estadio avanzado de la desolación, lo que él puede «cambiar», en base al único capital que posee —la memoria—, es el pasado. El constante merodeo por esos restos va demostrando que ese tiempo no ha desaparecido y que él no escarba para una reconstrucción embellecida y nostálgica. El pasado está siempre presente, repitiéndose con variaciones. El presente, pura fijeza del cuerpo en los momentos en que se recuerda, se alimenta de la juventud todavía inmediata, donde lo distinto era, justamente, la posibilidad de cambios. Como un narrador, Josemar ensaya diversas variables en la cama, rendido por su trabajo de albañil, en las pocas horas que le quedan para el reposo, o durante el largo viaje cotidiano de Santísimo a Río que debe hacer de pie en el ómnibus y, por lo tanto, vedado de la posibilidad de dormir. Como ha sucedido en la historia de la literatura con frecuencia, la vigilia equivale a la construcción con palabras. En el caso de Josemar cuando está fuera del horario de «obra», se dedica a «levantar» un pasado.

Si en el caso de la escritura la opción es «o se vive o se escribe», para Josemar no pudiendo «vivir» plenamente, se piensa y re-piensa lo único que llena la cabeza, la única información. «Porque él no estudió, y el cerebro no está desarrollado» (pág. 166).

Como en *Maldición eterna*, con respecto a las novelas anteriores, hay un despojamiento de «suturas» y demarcaciones, de los umbrales que preanunciaban cada fragmento del texto, en apariencia por el trabajo más bien «en bruto» con «historias de vida». No obstante, ya la primera página produce un

absoluto extrañamiento. En lo que pareciera un diálogo, alguien pregunta y otro responde, pero desde afuera, en estilo indirecto:

—¿Cuál fue la última vez que me viste?

El la vio por última vez hace diez años, ocho años. (pág. 9)

El lector se encuentra ante una obvia contravención gramatical a los cánones de la comunicación en el intercambio lingüístico. Una voz tiene quien la narre, la segunda, y otra no. Quien tiene narrador es la voz de Josemar y la lectura da cuenta de que las otras voces forman parte de esa sola subjetividad<sup>21</sup>. Toto, el niño de *La traición de Rita Hayworth*, también reproduce o fantasea conversaciones. Pero aquí entre el personaje Josemar, sus «conversaciones», y el lector se interpone una voz que narra. Así otra vez Puig escamotea la potestad de la palabra. Si en este caso es propiedad del personaje, de una persona que se «ficcionaliza», entonces se la distancia, se la quita pronominalmente de su propio discurso.

A su vez, ese uso tiene otro sentido. La voz de Josemar con «el cerebro poco desarrollado» en su modo de enunciarse pareciera remitir a una inmadurez en la adquisición del lenguaje, como la dificultad que tiene el niño pequeño para ubicarse como sujeto de lo que dice por lo cual habla de sí como si fuese otro.

En ese lenguaje hay una diferencia estética con *Maldición eterna*. En dicha novela lo que indagó Puig en un principio fueron las «claves» del campo semántico que se pierde el extranjero, aún conociendo y escribiendo la lengua. Con esta otra lo sedujo directamente un «habla»<sup>22</sup>.

Fue la primera novela escrita en Brasil (después vendría *Cae la noche tropical*) y apareció el mismo año —1982— en castellano y portugués. El mismo realizó casi por completo la versión brasileña. La traducción, con todo el sentido que cobra aquí esta palabra (trasladar de una lengua a otra, retrasladar, ficcionalizar una historia, hacer del habla una escritura) da cuenta de una relación especial con el lenguaje, más directa y transparente, más ingenua también. Un lenguaje donde no hay relatos mediadores (como en la otra novela el psicoanálisis y el marxismo, por ejemplo) que hacen de las palabras vehículos infinitamente



remisibles. En *Sangre de amor correspondido* hay un registro extraño a Puig, una lengua poética que recrea la ilusión de las literaturas miméticas: la de que las palabras no son mediadoras, son lo que nombran.

Ella hacía aquel chuño y las sopas. Ella agarraba los nabos y los hacía con arroz, eso en aquella época, claro. No había nunca carne, no había moneda para eso, hacía una polenta especial, que ella hacía y era para chuparse los dedos. Ella agarra la harina de maíz, la condimenta con ají, y le pone chicoria, corta las hojas en tiras, las mezcla y queda una sopa de la gran puta, una sopa espesa fuera de serie. El le pide todavía que la haga, él le dice lo siguiente, «Señora, haga aquella sopa que usted hacía cuando estábamos en la vía... (pág. 69)

Las ideas están en las cosas y el asombro es producido por el traslado de un habla «viva», que además de traducida, no es urbana sino de «las chacras» del nordeste. La lentitud de regodeo (porque las palabras fingen ser lo que nombran), las reiteraciones lexicales, los cambios súbitos de tiempo verbal que ponen «en presencia» lo que se evocaba, giros y muletillas (decir «señora» a la madre, m'hijita a la novia o a cada momento «el asunto es el siguiente»), el mal hablar («qué tanto joder», «cagón»), la sintaxis anómala del habla, encima inculta, ponen la atención sobre la superficie ahora escrita, que permite abstraerse de lo que se va transformando en el decir. Para las combinaciones y modificaciones la memoria cuenta con un banco de situaciones, personajes e hitos de una «biografía», lo que Josemar llama «el libro de la vida», constantemente abierto para lecturas aleatorias.

—¿Me lastimaste y me heriste?

Ella lloraba, lloraba desesperadamente, era la primera noche, ella nunca había sufrido así, nunca la habían operado de nada, y realmente es algo que lastima y hiere. (pp. 21-22)

Las voces de los nombres, María da Gloria, el negro Zilmar, la

madre, la esposa están sueltas y a su vez fusionadas a la subjetividad que las contiene, ésta es definitivamente dialógica<sup>23</sup>.

### *Josemar-cobra, máquina narrativa inestable*

La poeticidad de *Sangre de amor correspondido* se produce también en otros niveles, además del lingüístico. Determinados micro-relatos o íconos que se reiteran en ellos ponen en la novela un aura de parábola<sup>24</sup>. El de «la vaca brava», el de «la venganza de la cobra» o la referencia al árbol que da agua, son eso mismo pero además se fusionan con percepciones y afecciones que suman otros sentidos.

La cobra no toma agua, por nada del mundo (...) dicen que toma cada diez años, o cada seis meses (...) la cobra antes escupe todo el veneno en una hoja, de esas de cuello redondo, como si fuese una palangana. Vuelca todito el veneno. Después cuando terminó de tomar agua viene ya se lo chupa de nuevo, todito para ella, porque cuando no tiene comida se alimenta a través del veneno.

(...)

—Si fueras una cobra ¿a quién morderías?

El no está ahora en Cocotá, por acá no hay cobras.

—La situación es esa, pongamos, hay que morder a alguien, porque no vas a poder vivir con el veneno, hay que elegir una víctima.

(...)

... Mordería aquella vaca, tanto odio que le tenía que la mató, la hizo cagar de un tiro. (pp. 78-80)

Como no hay nada nuevo para introducir en el «libro de la vida», sólo abierto a una lectura variable, el único alimento es el veneno que se mastica. En el origen del veneno (si pensamos ahora en Josemar-cobra) hay una organización, de la que apenas se puede huir a pesar del viaje. Los hermanos siguiendo

el protocolo paterno preparan una trampa para que Josemar sea atacado por aquella vaca que es mala pero da tanta leche -como la madre y la organización familiar. Por otra parte, las cobras, de todas las características, abundan en Cocotá, el lugar donde se halla el hogar paterno. Y Josemar puede mimetizarse o transformarse en una cobra, como la del «sucedido» que se venga de haber sido enterrada después de años<sup>25</sup>.

Pero también el padre, detentor en forma inherente del poder fálico, puede devenir cobra, cuando la madre defensora huye con el hijo. «*'Puede venir una cobra', le dijo la madre. 'Sí señora', le contestó él.*» (pág. 37) Porque cuando el padre está en la culminación de sus fuerzas, cuando trabaja en la chacra para abastecer a toda la prole y además tiene amante, es lo más odiado y temible<sup>26</sup>.

Pero si hay algo que para la opinión popular, pueblerina o campesina, pica y mata, envenena y enferma, si hay algo que confiere un poder, eso es el semen (para Josemar todo lo que mata es el origen), asociado a la descarga y a la infamia de la mujer.

... Para vivir feliz tiene que inyectar el veneno en la presa. Solamente mordiendo es que sale ¿verdad? si ella muerde a alguien se queda bien por un rato largo, si no mordió a nadie el veneno le queda haciéndole mal, jodiéndola un rato, queda nerviosa, llena de ganas de prenderse a alguien, descargar el veneno. Entonces (...) muerde a cualquier animal que se le ponga a tiro, el que aparezca (...) pero a un tipo es más difícil, porque oye el barullo, un tipo despierto como él, y el tipo corre. El se fue de Cocotá bien a tiempo ¿verdad? que le querían echar el lazo al cuello. Pero se les escapó. (pág. 65)

El anterior es un buen ejemplo de la transformación y coalición constante que se opera entre motivos, personajes, situaciones y «especies». De hombre-cobra pasa a comunidad-cobra donde el perseguido es el anterior picador. El autorretrato de «ganador» se cimienta en la huida de Josemar luego

de profanar, hipotéticamente, a la mujer intocable, de acuerdo con el estereotipo donjuanesco. Cuando una nueva versión del pasado niega el episodio, queda en evidencia la mayor grieta en la virilidad del personaje: la potencia del macho debe hacerse extensiva a la posesión de un capital. El frustrado plan de preñar a la María da Gloria tenía como fin acceder a ella y no la prosecución del esquema poseer-huir, en todo caso se trataba del veneno del advenedizo a poca escala, la posibilidad truncada de haber pasado de chacarero a pueblerino.

### *La máquina narrativa inestable*

Una secuencia de las sucesivas aserciones de la novela sería más o menos así: en la época en que Josemar se llevó a María da Gloria a un hotel tenía un Maverick. Pero en realidad era un Gordini. Lo cierto es que él nunca tuvo auto. Más que de un hotel se trataba de una casucha en los fondos de la de Josemar. Pero María da Gloria nunca se acostó con él. Jamás existió el crack de fútbol (frustración semejante a la de Héctor en *La Traición de Rita Hayworth*). La madre nunca trabajó afuera, pero era sirvienta en lo de Olga. El carácter de indecible es el rasgo crucial de la novela y es su tema. Como es obvio, esa inestabilidad desarticula todo discurso entronizado como verdadero (Muñoz). Justamente en todas las sucesivas versiones Josemar fabulando trata de sostener ante sí mismo los hitos que confirmarían ante sí mismo su virilidad, mucho más amenazada en el sector social al que pertenece el personaje, que en la clase media. Por un lado, allí todo prejuicio maniqueo se exacerba y, por otro, antes que la neurosis está el hambre.

... Con la panza llena es una cosa, si no, es otra; la debilidad es tanta que uno cae encima de la hembra, pa-pa-pa, en dos minutos ya terminó; porque uno está débil, no se puede controlar, porque si uno hace mucha fuerza se joden los pulmones; sin comer si se clava a una hembra, dos, tres días, uno se enferma de los pulmones; sin comer se empieza a sudar, y lo mismo sigue pensando en ensartarse a alguna. (pág. 135)

El desplazamiento gramatical (Josemar no habla por sí mismo), la concepción canónica de la masculinidad en quiebra (es frase recurrente que Josemar no se reconoce en el espejo) y el deshacerse y rehacerse del relato disuelven la hegemonía de cualquier potestad. Incluso el más poderoso, llegado el momento se quita la autoridad y los deberes como un ropaje que se le torna insostenible.

... Ahí cada uno tuvo que arreglarse como podía (...) El padre trabajaba sin parar, hasta que cayó en la desesperación, vio que el trabajo no rendía y declaró la huelga, la huelga con él mismo, ¿verdad? (pág. 67)

Cuando así «desvestido» envejece, mira a su hijo en silencio, llora, le regala flores (pág. 174), todos rasgos ajenos a la investidura paterna supuestamente natural.

La inestabilidad parece terminar en el último capítulo. La voz del personaje ya no es negada por nadie y él mismo descorre definitivamente el velo sobre la biografía del perdedor. Fuera de su relato suena ahora el lamento de la madre, que ha vendido la casa que habitan para pagar un tratamiento. Como devoto de la cultura de masas, Puig no deja la novela en estado de indecibilidad. La pérdida de la casa es una culminación. Como en los estados previos a la muerte, todo el pasado de Josemar se vuelca en el presente de una manera clara, donde la madre aparece ahora como la vaca que él convertido en cobra picaría, el origen maldito. En una suerte de «viaje a la semilla» la madre repone el sentimiento de abandono que presiente en Josemar con el recuerdo del dolor del parto.

En el «Epílogo», luego de un breve párrafo que ubica al personaje en su viaje cotidiano a Río, la novela vuelve a empezar con levísimas variaciones, se muerde la cola. Vemos en el cuerpo del texto la resonancia de la cobra. «La cobra brava (...) ataca tanto con la cola como con la cabeza». (pág. 77)

Es imposible no pensar en la novela homónima de Severo Sarduy (1972) donde se tematizan las metamorfosis del cuerpo textual tras el anagrama

del título (*Cobra*): «la boca-obra». Con dicho epílogo, Pury pareciera contradecir el cierre, la secuencia seguiría dando vueltas sobre sí misma.

También es obvia la resonancia del verbo *cobrar*, que remite a algo más que a la circulación final del libro como mercancía. En este caso, la novela muestra las condiciones del contrato con el albañil que le relataba sus historias: el cobro de parte de los derechos del libro para obtener una vivienda. *Josemar cobra*, aliación que produce la lectura, es el gesto de irrisión de Pury que autoparodia el procedimiento que origina su novela.

Asimismo al personaje siempre se le están cobrando cuentas de las que no es responsable. Su «padre» le cobra el ser producto de un *affair* de la madre, sus hermanos le cobran que, por eso mismo, sea el más blanco. Se le cobra el ser pobre: deberá labrarse una posición para tocar a María da Gloria. Los hijos le cobran la paternidad que no puede pagar. Y hasta la madre le cobra el hecho de ser el más querido al desposeerlo porque «*el no tiene mucho dinero pero tiene otras cosas, y es como si fuera rico*» (pág. 203).

## *La novia blanca, la amante negra*

El primer nivel de abstracción que aprehende el niño y que la mente del hombre no cultivado mantiene es maniqueo. En la visión que tiene el protagonista de las mujeres, es donde más se ven las oposiciones que lo ayudan a catalogar el «material» de su deseo. Aunque todo lo femenino aparece como misterio, mientras más oscura la piel más cercanía ofrece el cuerpo. Si Josemar es desterrado en pos de una posición social más elevada para ofrecerse como otro a la rubia María da Gloria, a Azucena -que es india- la rapta con su consentimiento y cuando se cansa la devuelve al padre golpeador. El sexo de la rubia se nominaliza con diminutivos («*carocito muy duro*», «*boquita*») y otras imágenes pretextualmente «bellas» tomadas de la naturaleza:

La abeja generalmente abre las flores para sacar la miel, el papavero lo mismo. Se come a la flor, se la monta bien montada. Le chupa el jugo. La flor muere... (pág. 57)

El léxico culinario para el sexo (frente a la imposibilidad del mismo por el estómago vacío) ubica al personaje femenino más etéreo como aquella que requiere «cocinarla a fuego lento, al baño María». En tanto que Azucena es lo que se puede «echar al buche», la que ya tiene sobrado conocimiento del «palote de amasar», «la copa» que puede llenar bien.

Los lugares imprimen la otra diferencia: la primera es del pueblo, la segunda de las chacras. Al baile de las chacras se puede llegar a altas horas luego de haber estado con las mujercitas delicadas. Azucena, la morocha, es la arrebatada, la dadora. María da Gloria, la princesa de cuento, que ama los pajaritos y las flores.

Yo nunca estoy triste, mi mamá es muy buena, mi papá es muy bueno, mi casa es una de las más lindas del pueblo. (pág. 93)

La mujer-niña es la más sensible a la maldición por el intento del acto prohibido. La madre de Josemar, sorprendiéndolos le vaticina un mal irreparable y ella enloquece como Ofelia.

Teresa es negra, con lo cual aumenta la cesión del cuerpo. Está más abajo que Zilmar –el hermano adoptivo de Josemar–, que también es negro, huérfano, pero hombre. Ya no se trata de mancillar el honor. Zilmar la puede preñar sucesivamente, abandonarla a su suerte y sólo requerirla para menesteres sexuales, sin la mínima oposición<sup>27</sup>.

...Hay dos tipos de mujer: están las que nacieron para la casa, para trabajar y nada más (...) y están las que nacieron para trabajar y para que se las monten. (p.167)

En cualquier caso, deberán ser capaces de reemplazar al hombre, como su madre, cuando el marido abandona el engranaje.

El tono de la voz marca otra oposición. La de María da Gloria es angélica, aun cuando reniega (siempre como voz reproducida por Josemar) de la versión dada de los hechos. Mientras que la ex-mujer, la madre de los hijos de Josemar, es la dueña del impropio y la más lejana a satisfacer su apetito sexual.



De esa mujer no hay imagen, sólo su voz. Cada insulto, siempre exterior a las ensoñaciones del personaje, recuerda la inoperancia para el cumplimiento del contrato matrimonial y lo que queda de él, la paternidad:

... Si te lastiman vas a tener que trabajar mañana lunes y no vas a poder (...) Así que a jugar un partido y no sé cuanto... ¿no ves que estás con visita? están tus hijos. (pág. 200)

Los recuerdos del personaje masculino exacerban el funcionamiento binario. En ellos, la gradación de las mujeres pone de manifiesto que el color de piel y la clase predicen de ellas un tipo de sexualidad. La gama limitada que va de la «pureza virginal» a la animalidad de la hembra se asienta en bases consuetudinarias prácticamente inamovibles donde la precariedad no da lugar al revestimiento cultural. Josemar puede llegar a «montarse» a Azucena o María da Gloria, ejercer un poder de minutos. Llegado el momento del intercambio, ninguno de los padres ve en Josemar un buen negocio. «Que él es menos que ella. Es algo que nunca tiene que saber» (pág. 166).

Así como lo femenino aparece ante la mirada del hombre como algo lejano y cerrado (equiparable a animal o vegetal), cuya presencia impone un valor de uso, la noción de lo masculino entra en crisis a partir del lugar socio-económico: Josemar pierde la imagen de «sheriff» ante sí mismo, cuando descubre lo que vale en el momento de los contratos matrimoniales. La potencia sexual consecutivamente disminuye con el hambre y la paternidad se desdibuja cuando la manutención está en crisis. Más que ninguna otra novela, y como sucedía en las otras con las voces femeninas, *Sangre de amor correspondido* exalta la trampa de la marca del género sexual para la subjetividad masculina.

## El destierro

*Sangre de amor correspondido*, más todavía que *Maldición eterna*, es la novela más alejada de la *mass-culture* (exceptuando la canción de Roberto Carlos que vuelve como la melodía de Vinteuil). Es la única en la que no hay

contrapunto entre manifestaciones culturales más y menos prestigiosas. Todo el ámbito de la novela es el contenido minimalista de una obsesión sin otro horizonte que un mismo país. La diferencia con las otras es evidente: desde *La traición de Rita Hayworth*, la primera novela de Puig, el biografema ficcionalizado fija su impronta. Aún en un pueblito polvoriento como Coronel Vallejos hay una apertura al mundo a través de la ventana de Hollywood. El personaje de *Sangre de amor correspondido* está permanentemente afuera de todo núcleo primordial y social. El destierro es algo ligado a la madre, con quien la une una afectividad bipolar: amor-odio, abandono (de ella)-huída (de él). La madre lo hace nacer «fuera» del núcleo familiar por haberle dado otro padre. Para protegerlo de la violencia que se gana, consecuentemente, por parte del jefe de la familia, la madre lo entrega de niño a una tía que vive en Río de Janeiro y prácticamente lo olvida, hasta que él vuelve. Detrás del vínculo más «estrecho y natural» siempre está en Puig el fantasma de su aporía y disolución. Una última expulsión del hogar es la venta que hace la madre de la casa antes de regresar a Cocotá. A punto de quedar en la calle, Josemar escucha cómo su madre trae a colación el recuerdo del parto. Cada expulsión remite a la original, el nacimiento.

Por otra parte, Josemar es de las chacras que son las afueras del pueblo, adonde puede ir a seducir por su piel más clara que los pares, sin pertenecer a ninguno de los dos ámbitos genuinamente. El relato del «crack» de fútbol, en apariencia ámbito similar a la «plaza pública» descrita por Bajtín, donde toda jerarquía se olvida, es abruptamente anulado: «—Eso no es cierto. En el equipo del pueblo no dejaban entrar a los de las chacras» (pág. 50).

De vuelta de las afueras de Baurú para una instalación eléctrica, la empresa para la que trabaja se ha ido. Y la huída en la que se cimienta su «reparación ucrónica del pasado» resulta ser finalmente un viaje con el signo inverso, el «destierro» del que debe ir en busca de una posición, para volver siendo otro.

Esa exterioridad es la que Puig traslada al discurso, mostrando desde el inicio que el sujeto no está en lo que dice.

El sucesivo desplazamiento subjetivo o real del personaje —de Cocotá a Baurú, de Baurú a Santísimo, de Santísimo a Río de Janeiro— se contrapone a la fijeza de un destierro figurado, el del paraíso de las posibilidades.

Tal instancia, primera muerte de la persona todavía joven, aparece en un contrapunto entre los comienzos y el final de la novela.

El principio es la multiplicidad de luz:

... El miraba, eran muchos montones de lámparas encendidas y eso, completamente diferente de Cocotá. Una lámpara de un color, otra de otro ¡que él nunca había visto! Rojas, azules, una serie de lámparas. Y ahí se quedó mirando. (pág. 38)

Es de esa fascinación infantil que surge el deseo de estudiar electricidad, pequeña utopía dentro de un limitado confín social, la contracara en el porvenir es el trabajo bruto, la construcción. Cuando al final muestra la asunción del verdadero pasado, el tono reflexivo da cuenta de ese congelamiento del devenir.

El cuando tenía doce, trece años miraba al cielo en el campo y estaba lleno de planes en la cabeza (...) Y cuando la gente mira al cielo se acuerda de muchas cosas diferentes (...) de cuando era más joven y de todo lo que estaba sucediendo, se acuerda de su vida entera. Y de los planes. Uno de los planes era tener su automóvil, que nunca tuvo, suerte del carajo, y el otro asunto principal para él era crecer, y ser bien alto. Y andar bien vestido, ser un tipo de progreso, un tipo que lucha y contribuye al progreso, y que gana billetes. Que no se cumplió nada de eso ¿verdad? (pág. 201)

El crecimiento, el destierro del país de las posibilidades, es la primera muerte que Josemar opone a la muerte definitiva, en un final que Puig-hijo, al fin, de la cultura de masas- suaviza, cuando le hace decir al albañil: *«no es cierto que el sufrimiento es peor que la muerte.»*

## Notas

- <sup>1</sup> «Lo que nosotros llamamos aquí entidad molar es, por ejemplo, la mujer en tanto que está determinada por su forma, provista de órganos y de funciones, asignada como sujeto». (Deleuze-Guattari, *Mil Mesetas*. Valencia, Pre-Textos, 1988, pág. 277).
- <sup>2</sup> A pesar de las diferencias acotadas con respecto a las novelas anteriores, esa erradicación (como el *bricolage* antes aludido) sigue asociándose a una postura pop: el trabajo con historias «ya confeccionadas» a expensas de «la voz original del artista». Esta actitud de Puig se nota hasta en su forma de trabajo. Cada cosa nueva la escribía (en su *Lettera* 22) al dorso de historias ya hechas: los originales de novelas anteriores, las ponencias académicas de sus conocidos, las obras que le daban a leer sus amigos, etcétera.
- <sup>3</sup> «Allí, en la piscina, estaba ese hombre, más joven, que regalaba salud. Además yo lo veía como alguien que tenía todo en la vida (...) Empezamos a hablar y era muy diferente a lo que yo había pensado: odiaba ser norteamericano, tenía admiración por la gente que sabía idiomas, era marxista y quería escribir. Yo quería ser él y él quería ser yo (...) Entonces le propuse dialogar tres veces por semana, pagándole.» (Puig a Nora Catelli, *Quimera* 18, cita tomada de Alan Pauls, *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Bs.As., Hachette, 1986, p.34).
- <sup>4</sup> Para la figura de Valentín en *El beso de la mujer araña*, Puig había utilizado notas de informaciones que le dieron presos políticos liberados por orden de Cámpora en 1973. Luego, cuando escribió *Pubis angelical*, introdujo literalmente las respuestas de un amigo peronista a preguntas que el autor había elaborado para Ana. De esa manera pudo mantener la ecuanimidad. Sólo con las novelas que se tratan en este ensayo, esa experiencia se haría extensiva. (Síntesis de las declaraciones de Puig en un encuentro con estudiantes de Göttingen, Amicola, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires., GEL, 1992, pp. 278 y ss.).
- <sup>5</sup> «...Tomé como doscientas páginas de notas en inglés, y ahora estoy tratando de resolver esa cuestión. Antes, el lenguaje era vehículo de psicología y de caracteres, un lenguaje del que tengo todas las claves; ahora tengo todos los datos de un idioma del que no tengo las claves.» (a Jorgelina Corbatta, «Encuentros con Manuel Puig». *Revista Iberoamericana* 49, 1983. p.620).
- <sup>6</sup> Aira. *Nouvelles impressions du petit maroc*. Maison des Ecrivains Etrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, 1991.
- <sup>7</sup> En esa pregunta queda implícita una cuestión crucial del lenguaje, que Puig, como escritor abocado al trabajo con lo que Barthes diría «el grano de la voz», podía percibir con claridad y que es la de la enunciación como algo diferente de acuerdo a los géneros sexuales. El género masculino es lo dado por añadidura, por lo tanto, lo femenino no deja de exaltar una diferencia. «Ya que la subjetividad masculina se ha convertido en la forma de la objetividad general y que lo que era manifestación de uno de los dos sexos se ha hecho norma y regla, la especificidad de lo masculino es al mismo tiempo lo que caracteriza a la individualidad de los hombres y la figura universal de la conciencia» (Violi, Patrizia. *El infinito singular*, Madrid, Cátedra, 1983. p.620). La referencia a las hermanas Brontë en las novelas de Puig es recurrente. La mención que hacen del pantano las viejitas de *Cae la noche tropical* no puede dejar de leerse, desde este punto de vista, —y más allá de la obvia alusión a *Cumbres borrascosas*— como el que debe cruzar la voz femenina para acceder a la universalidad del Sujeto.
- <sup>8</sup> La edición norteamericana (Random House, 1982) y la londinense (Ed. Arena, 1985) llevan en la portada la siguiente nota: «Originally published as a translation into Spanish by Seix Barral S.A., Barcelona, in 1980». Al ir a corroborar a los manuscritos (cedidos gentilmente por la familia Puig) aparece efectivamente el original

mecanografiado en inglés, al dorso (como acostumbraba) de versiones de sus escritos ya publicados. Un reverso de la versión al castellano muestra la transcripción en inglés de una mesa redonda —en la que intervienen Cabrera Infante y Rodríguez Monegal— con esta declaración de Manuel Puig: «Tengo muy buenos amigos, excelentes amigos y buenos escritores que corrigen mis errores. Pero lo principal es que ya estoy escribiendo en inglés como una forma de expresión».

<sup>9</sup> Se trata de la carta sesenta y siete dirigida por Madame Tourvel al vizconde de Valmont: Pierre Choderlos de Laclos. *Les liaisons dangereuses*. Paris, Gallimard, 1972, p.179.

<sup>10</sup> La rabia generalizada que Puig tenía a los críticos apuntaba más bien a los no académicos. Para él, estos últimos fueron los que supieron reconocer las dimensiones múltiples de sus novelas. Siempre atento al alza o baja de sus «productos» en el mercado, puesto que le importaba mucho que sus libros fuesen objetos deseables para el consumo, consideraba que algunas reseñas habían arruinado a veces el contacto entre él y el «consumidor». Es obvio que ese «valor de cambio» provenía de una combinación hallada por él mismo: «andar bien de ventas», debía ser un efecto de su literatura y no la premisa.

<sup>11</sup> «¿Qué realidad material tiene la historia fuera del lenguaje, fuera de nuestra fe razonada en registros esencialmente lingüísticos (el silencio no conoce la historia)? Cuando los gusanos, los incendios, o los regímenes totalitarios destruyen esos testimonios, nuestra conciencia del pasado se convierte en un espacio en blanco (...) Recordar es exponerse a la desesperación: y el tiempo pasado del verbo *ser* no da por sentada otra cosa que la realidad de la muerte» (...) En ausencia de la interpretación, en el sentido múltiple y sin embargo aceptado del término, no habría cultura; sólo un silencio sin eco a nuestras espaldas (...) No es exagerado decir que poseemos civilización porque hemos aprendido a traducir más allá del tiempo» (Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, FCE, 1980. pp. 46-48).

<sup>12</sup> El concepto de dialogismo como realidad básica del lenguaje va mucho más allá del intercambio entre dos hablantes. Implica que todo enunciado no es sólo un *dirigirse* al interlocutor evidente sino a voces referidas implícitamente en el mismo enunciado, micro-diálogos posibles hasta en las partículas menores del lenguaje, cuando se yuxtaponen en ellas lo que para Bajtín son diversas «evaluaciones ideológicas» de la lengua.

<sup>13</sup> Existe una adaptación francesa al teatro de René Peilloux (inédita), basada en la traducción que hizo Albert Bensoussan de la novela (Gallimard, 1984).

<sup>14</sup> Igual que en esta novela, también en *Maldición eterna* hay breves «escenas», en las que Ramírez delira —en clave fílmica— su relación con Larry: un viejo en la Rusia zarista salva la vida de un joven activista a punto de caer en manos de los esbirros.

<sup>15</sup> «Puig, que en sus narraciones siempre se ha preocupado por insertar la historia política argentina (el centro es el peronismo), a partir de *Pubis angelical* la hace girar en torno a personajes enfermos que determinan la trama; significativa inmovilidad de Ana, amnesia de Ramírez: congelamiento y olvido.» (Panesi, Jorge. «Manuel Puig: las relaciones peligrosas». *Revista Iberoamericana* num. 125, oct./dic. 1983. p.620).

<sup>16</sup> «Las entrevistas con este muchacho eran así imprevisibles y no se sabía que desarrollo podía tener cada tema. No eran capítulos, eran escenas, encuentros de muy diferente duración y no podía haber una división de capítulos.» (Declaraciones de Puig en Göttingen, Amicola, p.261).

<sup>17</sup> Aunque Puig señaló que el deseo de seguir el material «en bruto» impedía la división en capítulos, lo concreto es que la novela es simétrica como todas las suyas: dos partes divididas en once «tiradas» cada una, con la sola omisión del número que antecede generalmente los capítulos.

<sup>18</sup> La categoría de género ha servido para distinguir la marca biológica que produce la diferencia sexual, de la imposición del provecho social sobre esa marca. Dichas cuestiones están implícitas desde sus primeras novelas, como algo que va de suyo. A partir de *Pubis Angelical*, sobre todo, ya se sustentan en el conocimiento directo del desarrollo teórico de minorías como el feminismo. El troquel guarda cierta relación ambigua con el recorte y calco de rostros y cuerpos hollywoodenses que ejecuta Toto en *La traición de Rita Hayworth*. El personaje no extrae de ellos el maniqueísmo de los roles, sino una estética modélica para su propia diferencia. Las estrellas masculinas suelen tener la piel lisa en la que queda fijada la memoria de Toto, una susceptibilidad a la pasión y cierta condición etérea (Fred Astaire, por ejemplo) que no se corresponden con el hegemónico modelo de reciedumbre que impone la realidad.

<sup>19</sup> Ver nota 10 en el capítulo II.

<sup>20</sup> «... El pasado de Ramírez sirve como referencia paterna a Larry, pero la indefensión casi infantil del argentino lo constituye en hijo (...) La metáfora paterna determina toda la estructura de *Maldición*, cuyo mecanismo básico es la sustitución: un padre que se vuelve hijo y viceversa, el destinatario de la carta final reemplaza a Ramírez, éste intenta suplantarlo a Larry por una enfermera, los diálogos alucinatorios del viejo tienen como tema la rivalidad y la sustitución familiar, uno intercambia su vacío de pasado con el vacío de futuro del otro, etcétera.» (Panesi, p. 915)

<sup>21</sup> En esta novela, la puesta en escena de la conversación interiorizada abarca toda la novela. Con respecto a *La traición de Rita Hayworth*, donde aparecía parcialmente ese efecto, dice Alberto Giordano: «Según los narra Puig, los movimientos interiores no son menos superficiales que los exteriores; dicho de otro modo: en la literatura de Puig ya no se sostiene la distancia entre lo interior y lo exterior. Las múltiples conversaciones que ocurren en cada conversación no se ordenan en grados de profundidad, sino que se

despliegan en una misma dimensión, interfiriendo, apoyando o bien distanciándose unas a otras.» (Alberto Giordano, *La experiencia narrativa*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1992, nota al pie 12)

<sup>22</sup> «... Se trata de un obrero brasileño. Alguien con quien tuve una enorme empatía a pesar de ser los dos tan diferentes (...) Lo primero que me llamó la atención en él fue su forma de hablar (...) Quise registrar su habla, tratar de captar su lenguaje (...) El me contó cómo estaba perdiendo su casa, la casa de su madre. Entonces yo le propuse un contrato; a cambio de la conversación, él recibiría una parte de los derechos del libro.» (María Esther Gilio, Entrevista con Manuel Puig, *Revista Humor*; citada por Alan Pauls, *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette, 1986, nota al pie 7).

<sup>23</sup> «Lo que cuenta no son las opiniones de los personajes en función de sus tipos sociales y de su carácter, como en las novelas malas, sino las relaciones de contrapunto en las que intervienen, y los compuestos de sensaciones que esos personajes experimentan en carne propia o hacen experimentar, en sus devenires y en sus visiones. El contrapunto no sirve para referir conversaciones, reales o ficticias, sino para hacer aflorar la insensatez de cualquier conversación, de cualquier diálogo, incluso interior. Todo esto es lo que el novelista tiene que extraer de las percepciones, afecciones y opiniones de sus «modelos» psicosociales, que se trasladan por completo a los preceptos y los afectos a los que el personaje debe ser elevado sin conservar más vida que ésta. Cosa que implica un extenso plan de composición, no preconcebido en abstracto, sino que se construye a medida que la obra va avanzando, abriendo, removiendo, deshaciendo y volviendo a hacer unos compuestos cada vez más ilimitados en función de la penetración de las fuerzas cósmicas. La teoría de la novela de Bajtín va en este sentido, demostrando —de Rabelais a Dostoievski— la coexistencia de compuestos contrapuntísticos, polifónicos y plurivocales con un plano de composición arquitectónico

o sinfónico». (Deleuze-Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1993, pp.190-191)

24 Elías Miguel Muñoz lee toda la novela como una puesta en tela de juicio del discurso judeo-cristiano, a través de una parodia de la Biblia. (*El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*. Madrid, Pliegos, 1987.)

25 «Es más bien una contigüidad extrema, en el abrazo de dos sensaciones sin similitud, o por el contrario en el alejamiento de una luz que las aprehende a las dos en un mismo reflejo (...) Es una zona de indeterminación, de indiscernibilidad, como si cosas, animales y personas (Ahab y Moby Dick, Penthesilea y la perra) hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural (...) Un gran novelista es ante todo un artista que inventa afectos desconocidos o mal conocidos, y los saca a la luz como el devenir de sus personajes». (Deleuze-Guattari, 1993, pp.175-176)

26 Como no podía ser de otra manera en las «novelas familiares» de Puig, la relación con el padre adquiere una importancia inversamente proporcional a la presencia conjunta de padre e hijo. Puig llegó a decir (Bacarisse, *Impossible Choices*, University of Calgary Press, University of Wales Press, 1992), por ejemplo, que la ausencia de Berto en *La traición de Rita Hayworth* era la clave de su libro. Los padres no están *in praesentia* del relato, sino mediados por las referencias a ellos. En el caso de Ramírez, lo que falta es el hijo. Los personajes de Puig cargan con la imposibilidad de la recomposición, la convivencia y la crisis -en muchos casos- se han vuelto remotas.

27 «... La presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer (...) La presencia es tan intrínseca [a ella] que los hombres tienden a considerarla casi una emanación física, una especie de calor, de olor, o de aureola.» (Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, pág. 54)



# Dos notas para una lectura de "Boquitas pintadas" de Manuel Puig.

GONZALO OYOLA

Estas dos notas intentan pensar la forma en que *Boquitas pintadas* de Manuel Puig piensa el problema de los géneros, tomando como punto de partida la idea de género como ley, como modelo general de conducta (textual y sexual, en este caso).

La Nota Uno se acerca a la cuestión del género sexual en su relación con la escritura. La Nota Dos pretende reflexionar acerca de la manera en que la novela de Puig trabaja corroyendo al género literario al cual ella misma se dice sometida.

## Nota Uno

En su artículo «*Boquitas pintadas, siete recorridos*», Josefina Ludmer ha leído a la novela de Manuel Puig como «la historia de unas cartas, las que envió Juan Carlos desde Cosquín a Nené»<sup>1</sup>. Ludmer piensa la historia de la producción y circulación de estos textos como un eje que organiza un material narrativo a primera vista desarticulado:

«La posibilidad que abre el relato (la posibilidad de que exista un relato) es la necesidad de Nené de recuperar las cartas de Juan Carlos que, una vez muerto, deben de haber quedado en manos de la madre y la hermana.»<sup>2</sup>

Frente a un texto que se presenta como un conjunto de escrituras, la necesidad de Nené de reencontrarse con las cartas de Juan Carlos funciona como un primer punto de anclaje en la construcción del sentido. De alguna manera, la necesidad de Nené opera con valor «clasemático» al organizar las cartas bajo un primer modelo que opone las cartas de Juan Carlos enviadas desde

Cosquín a las demás cartas. Así, tenemos por un lado una escritura (la de Juan Carlos) que cuenta su propia historia, diferenciada de otras escrituras que cuentan una historia que no es la propia<sup>3</sup>.

Este primer modelo permite pensar en otra(s) estrategia(s) de sistematización de las escrituras. Al organizarlas oponiendo «las de Juan Carlos» a «las otras» se evidencia que todas las escrituras no producidas por Juan Carlos son escrituras de mujeres: «las otras» son escrituras de «otras». Entonces, la novela está pensando en dos formas de la escritura, oponiendo una escritura masculina a las escrituras de mujer. En *Boquitas pintadas*, y en toda la narrativa de Manuel Puig, el género sexual<sup>4</sup> aparece como un dispositivo privilegiado en la organización de las significaciones. Podría decirse que, al igual que en la cultura patriarcal, el género sexual es la primera gran categoría organizadora del sentido en el sistema Puig. Los textos de Manuel Puig exhiben las formas de operar del sistema de géneros, lo vuelven visible, lo desnaturalizan.

El género es un constructo cultural que se imprime sobre un cuerpo sexuado, y como tal, establece un régimen en los usos de los cuerpos impresos, reglamentando las prácticas sexuales. Las escrituras de *Boquitas pintadas* son cuerpos textuales en los que se imprime el género, e ingresan de esta manera en el sistema de representación de las relaciones genéricas. Hay una escritura masculina y escrituras femeninas, y sus condiciones de producción y circulación son diferentes.

Como toda ley, el sistema de sexo/género describe conductas y las categoriza. Es así como determina prácticas legales, permitidas y prohibidas. Pero, la legalidad, el permiso o la prohibición se determinan en base a la identidad genérica de la subjetividad que actúa. Una misma conducta puede ser prohibida para una subjetividad femenina a la vez que es permitida a un sujeto masculino: el principio de la desigualdad frente a la ley es constitutivo del orden jurídico impuesto por el género. Las conductas pueden ser las mismas, pero su calificación legal difiere según se trate de hombres o mujeres.

En el mundo del relato, una mujer sólo puede tener relaciones sexuales lícitas en el marco de la pareja conyugal monogámica. Cualquier otra posibilidad pertenece al espacio de lo *prohibido*, y la violación de la norma produce una marca en el cuerpo:

«Y ya que estoy en tren de confidencias le voy a decir cómo fue que me dejé marcar para toda la vida (...)»<sup>5</sup>

«Mabel pensó que con el tiempo tal vez aprendería a quererlo ¿pero y si las caricias de su novio no lograban hacerle olvidar las caricias de otros hombres? ¿cómo serían las caricias de su novio? para eso debía esperar hasta la noche de bodas, porque conocerlas antes implicaba demasiados riesgos.»<sup>6</sup>

Y esa marca indeleble en el cuerpo no debe aparecer en los textos. Es por ello que las escrituras femeninas deben borrar toda marca textual de esas relaciones prohibidas. El cuerpo textual debe ser lo que el cuerpo femenino necesita aparentar.

Producidas por una subjetividad genérica, por una subjetividad producida por el sistema de los géneros, las escrituras de *Boquitas pintadas* se inscriben en el género y escriben el género. Y en esta doble inscripción entran en diálogo con los discursos producidos por el cuerpo social representado en las escrituras como un sujeto colectivo: «pueblo de Vallejos». El «pueblo de Vallejos» es un sujeto policiaco que acecha y controla los usos de los cuerpos. Es un «ellos» que produce murmullos, medias voces que recorren todo el relato como música de fondo<sup>7</sup>:

«Pero para terminarla con Celina, le voy a ser sincera: en el oído lo que me dijo fue que yo si no era por ella al Social no hubiese pisado, y que *todos sabían* lo del doctor Aschero. Antes de 'Al barato argentino' yo le recibía los enfermos a Aschero, y le preparaba las inyecciones, y *la gente*, cuando me fui de golpe, *comentó* que había habido algo sucio entre los dos, un hombre casado con tres hijos.»<sup>8</sup>

«Claro que cuando vuelva a Vallejos me espera muchísimo trabajo, porque con el casamiento tan apurado, que me imagino *lo que dirán en Vallejos* y que la lengua se les caiga a pedazos (...). Ay, qué inmundos, las cosas que *dirán* (...). Ya van a ver, porque si *esperan* que antes de los nueve meses haya novedades, claro que les vamos a dar las novedades, que es el traslado a la capital (...)»<sup>9</sup>

En su diálogo con este sujeto colectivo y como condición de posibilidad para su circulación, las escrituras femeninas deben negar las prácticas sexuales para inscribir a sus subjetividades dentro de los límites de legalidad trazados por la norma:

«Y voy al grano: por más que la mujer de Aschero le haya gritado al marido delante de la sirvienta que él la engañaba conmigo eso no prueba nada. Pero Usted creyó esos cuentos y se opuso al compromiso. ¿Y las pruebas de mi culpa? Nunca las tuvo.»<sup>10</sup>

Es por ello que la carta en la cual Nené narra su relación con Aschero es destruida por ella misma: es un texto maldito. El relato de las relaciones sexuales no puede ser articulado en una escritura femenina: no puede haber un cuerpo (textual) femenino que exhiba una sexualidad<sup>11</sup>. Un relato de este tipo sólo es posible en la oralidad, y dentro de un espacio especialmente diseñado para su producción: la *confesión*<sup>12</sup>:

«He mentido, le he mentido a mi futuro marido. Que tuve relaciones con un solo hombre, con un muchacho que se iba a casar conmigo y después se enfermó, y no es verdad, lo estoy engañando ¿qué tengo que hacer, Padre?»<sup>13</sup>

«Yo vivía con mi familia en un pueblo de la provincia, y de noche entraba a mi habitación un hombre que trabajaba en la Comisaría No, Padre, no estaba enamorada de él (...)»<sup>14</sup>

Por otro lado, las escrituras masculina (las escrituras de Juan Carlos) son un muestrario de prácticas sexuales *permitidas*. Todas las relaciones de Juan Carlos, excepto una (la que mantiene con una adolescente: la zona *prohibida* de su sexualidad<sup>15</sup>) se exhiben (deben ser exhibidas) en sus escrituras. Estas prácticas deben ser escritas, documentadas. Al escribirlas, Juan Carlos escribe su identidad genérica:

«Detrás de la fotografía se lee el siguiente texto: 'Mi amor: este fue el día más feliz [sic] de mi vida. ¡Nunca soñé que pudiera hacerte mía! (...) Te quiere más y más Juan Carlos, 21 de setiembre de 1935.'»<sup>16</sup>  
«Marzo- Martes 14, Santa Matilde reina. ¡Agenda vieja y peluda! Hoy te empiezo con una viuda.»<sup>17</sup>

De esta manera, *Boquitas pintadas* imprime al sistema de producción y circulación de las escrituras<sup>18</sup> la lógica del sistema de sexo/género, la lógica a partir de la cual el género se produce y propaga sus efectos en la cultura. El género instauro un límite que opera dentro de su sistema demarcando dos zonas (lo masculino y lo femenino), la diferencia<sup>19</sup>. Y en la misma operación en que el límite es instaurado, se produce la ley. Pero ley y límite no construyen dos zonas idénticas, sino dos zonas en conflicto, asimétricas: ésta es la condición de posibilidad del género.

## Nota Dos

El subtítulo *Folletín* inscribe a *Boquitas pintadas* dentro de una tradición de Otro(s) textos(s). De esta manera, el texto se dice perteneciente a un género, se reconoce como sometido a una Ley. Pero el objeto de este decirse del texto no es el sometimiento sino el trabajo sobre el género.

Como toda ley, los géneros literarios son modelos de conducta (textual): la prescripción legal es lo que debe reproducirse. De alguna manera, los ordenamientos legales determinan un *principio de copia*: la ley describe modelos generales que deben ser reproducidos en los casos particulares. Una vez producida y puesta en funcionamiento, la norma tiende a transparentarse, a hacerse invisible para, de esta manera, borrar su estatuto de modelo y, así, naturalizarse. El subtítulo *Folletín* restituye a la norma su status de modelo, señala su carácter de constructo. Esta es la primera operación que el texto de Puig efectúa sobre el género. Al llamarse a sí mismo folletín, este texto nos habla de su producción y de la forma en que requiere ser leído, reconstruyendo de esta

forma su modelo. Esta reconstrucción vuelve a opacar al modelo, lo pone en escena y, así, lo desnaturaliza.

Pero el texto no termina ahí su trabajo sobre el modelo. En adelante, va a operar sobre el modelo para producir un texto distorsionado respecto del modelo, desactivando de esta forma toda naturalización de las convenciones.

En *Boquitas pintadas*, la posibilidad de que exista un relato está dada por la muerte de Juan Carlos. La muerte de Juan Carlos se sitúa en el comienzo del discurso narrativo y lo hace posible. Pero también esta muerte opera como un dispositivo que va a distorsionar el sistema temporal y el sistema moral que el modelo reglamenta.

## *El sistema temporal*

La literatura folletinesca se organiza a partir de una temporalidad lineal, que posibilite la producción del suspenso y una causalidad simple que se oriente hacia una resolución unívoca. Cuando el relato requiere de movimientos temporales que afecten su linealidad, éstos se presentan con fuertes marcas que ponen al lector sobre aviso acerca de la alteración<sup>20</sup>. La apertura de la trama con la noticia de la muerte de Juan Carlos, impone al relato una temporalidad compleja. La iniciación del discurso narrativo se sitúa en abril de 1947 (muerte de Juan Carlos) y avanza hasta agosto de ese mismo año (Primera y Segunda Entrega). La Tercera Entrega registra un movimiento analéptico, y se sitúa en 1934. A partir de ahí se avanza hasta 1941 (Decimotercera Entrega). La Decimocuarta Entrega vuelve a situarse en 1947, específicamente en el día de la muerte de Juan Carlos:

«El año 1947 (...) enmarca la novela; es el año en que se abre el relato (...). El año 1947 es un eje temporal, una fecha para medir los antes y los después (...).»<sup>21</sup>

La Decimosexta Entrega marca el momento de la culminación del discurso literario: el año 1968.

El sistema temporal de la novela se organiza así a partir de la muerte de Juan Carlos<sup>22</sup>, y su complejidad se contrapone al otro orden que rige la presentación de los acontecimientos (y que sí pertenece al modelo folletinesco): la serie numérica de las entregas<sup>23</sup>. La progresión de las entregas, su avance hacia adelante se enfrenta así al desorden temporal en que la trama presenta los acontecimientos relatados, y el efecto de este enfrentamiento es un desvío respecto de las convenciones del modelo.

## *El sistema moral*

La muerte de Juan Carlos posibilita el relato porque revive el deseo de Nené. La necrofilia, el deseo necrofilico de Nené es la pulsión narrativa. Y este deseo opera sobre el modelo genérico alterando su sistema moral y produciendo así un texto distorsionado respecto del modelo de conducta textual que la novela misma se ha dado (el folletín).

Las cartas de Nené intentan borrar las relaciones sexuales de Nené, son textos que niegan, textos que ocultan. Pero estas cartas, además de ocultar son, a su vez, ocultadas:

«Repentinamente se oyen voces infantiles subir por las escaleras del edificio de departamentos, suelta los flecos y palpa la carta en el bolsillo para comprobar que no la ha dejado al alcance de nadie»<sup>24</sup>

«Abre un cajón del aparador de la cocina y esconde el sobre entre las servilletas»<sup>25</sup>

Este ocultamiento de las cartas, se asocia al temor de Nené a que esas mismas cartas sean quemadas:

«Si Celina busca las cartas a lo mejor me las quema»<sup>26</sup>

De esta forma, Nené intenta preservar el cuerpo de Juan Carlos. El temor de Nené y el ocultamiento de las cartas hacen pensar que estos textos operan como sustitutos del cuerpo de Juan Carlos: son fetiches. Entonces, quemar las cartas equivale a cremar el cadáver de Juan Carlos:

«(...) yo me desesperaba si me lo cremaban ...»<sup>27</sup>

Como todo fetiche, las cartas de Nené guardan una relación con el objeto de deseo que sustituyen (y completan). Este relación se da a través de los lugares comunes, de los sintagmas cristalizados a partir de los cuales Nené construye su discurso: es un discurso construido con cadáveres lingüísticos. De alguna manera, el cuerpo muerto de Juan Carlos es textualizado en las cartas de Nené. Se puede pensar, entonces, al temor de Nené de que el cuerpo sea cremado como el temor a la desaparición del objeto de su deseo.

El deseo necrofílico de Nené instala una tensión entre el texto y el modelo según el cual el mismo texto se dice construido. Es un deseo que viola el sistema moral instaurado por el modelo. Y el temor de Nené a que las cartas (el cadáver) sean cremadas es un síntoma de esta tensión. Si se destruyen las cartas (si se quema el cuerpo de Juan Carlos) desaparece el objeto de su deseo, que es lo que instala la tensión. Y si desaparece la tensión, el texto se adecúa a las prescripciones del modelo, se vuelve una copia del modelo.

## Notas

<sup>1</sup> Ludmer, Iris Josefina. «Boquitas pintadas, siete recorridos». En: *Actual*, Revista de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, enero-diciembre 1971, año II, Nos. 8-9.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Esta forma de operar sobre el texto aparece tematizada en la novela en el episodio de la gitana. Ludmer señala que «(...) la gitana interpreta según las barajas se inviertan, se agrupen, según estén antes o después de otras (...)». De la misma manera, el lector organiza el sentido de *Boquitas pintadas*.

<sup>4</sup> Utilizo el término género sexual en el sentido de sistema de sexo/género: «[...] un 'sistema de sexo/género' es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad

humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas.» (Rubin, Gayle. «El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo». En: *Nueva Antropología*, Vol. VIII, Núm.30, México, Noviembre 1986, pág.97).

<sup>5</sup> Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires Sudamericana, 13a. Edición, 1974. p.27. A esta edición remito todas las citas e indicaciones de página. Salvo indicación en contrario, todos los subrayados me pertenecen.

<sup>6</sup> Ibid., pp. 198-199.

<sup>7</sup> Cfr. Pauls, Alan. «Una política del chisme». En: *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Biblioteca Crítica Hachette, 1986.



8 *Boquitas pintadas*, pp. 25-26.

9 *Ibid.*, p.139.

10 *Ibid.*, p.32-33.

11 La interdicción no sólo pesa sobre el relato de las prácticas sexuales prohibidas. Tampoco las relaciones legítimas pueden ser narradas por una subjetividad femenina. La carta que Nené envía a Mabel desde Buenos Aires durante su luna de miel (para contarle «todo») elude toda mención acerca de la sexualidad de la pareja.

12 «Nuestra civilización, a primera vista al menos, no posee ninguna ars erotica. Como desquite, es sin duda la única en practicar una scientia sexualis. O mejor: en haber desarrollado durante siglos, para decir la verdad sobre el sexo, procedimientos que en lo esencial corresponden a una forma de saber rigurosamente opuesta al arte de las iniciaciones y al secreto magistral: se trata de la confesión.» (Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. 1-La voluntad de saber. Buenos Aires, Siglo XXI, 1991, p.73. El subrayado es mío.)

13 *Boquitas pintadas*, p.201.

14 *Ibid.*, p.202.

15 Esta relación se articula oralmente en el relato de aquella adolescente, nueve años después: «(...) ese muchacho que se murió ayer se aprovechó de mí ¿entendés mamá? me hizo lo peor que le puede hacer un muchacho a una chica, me sacó la honra para siempre (...)» (*Boquitas pintadas*, pp. 212).

16 *Ibid.*, pág.40-41.

17 *Ibid.*, pág.46.

18 Hay, en *Boquitas pintadas* una clase sin escrituras propias, una clase que no (se) escribe: la de Raba y Pancho. Y en esta clase no hay posibilidad de negar las prácticas sexuales porque hay una evidencia, un cuerpo (del delito): el hijo de ambos. El hijo que

Raba exhibe y Pancho oculta. Así, el texto exhibe cómo los sistemas de género y clase constituyen una trama en la cultura: en la clase de Raba y Pancho se verifica una inversión, con respecto a las otras clases que aparecen en el texto, de la lógica genérica de exhibición y ocultamiento.

19 Hay otro límite que el género establece, y es el que determina el adentro y el afuera del género. Pero este límite no determina diferencia de jurisdicción; no hay un afuera con leyes propias: hacia afuera se aplica la misma norma que hacia adentro. Este es el límite que exagera la diferencia volviéndola anormalidad: «[...] desde que un género se anuncia, hay que respetar una norma, no hay que franquear una línea limítrofe, no hay que arriesgarse a la impureza, la anomalía o la monstruosidad.» (Jacques Derridá. «La ley del género»). Sobre esta línea limítrofe del sistema del género sexual operarían otros textos de Manuel Puig como *La traición de Rita Hayworth* y, especialmente, *El beso de la mujer araña*.

20 Cfr. Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires, Catálogos, Colección Armas de la Crítica, 1985.

21 Ludmer, J., op. cit.

22 Esta organización de la temporalidad impone una dificultad a la reconstrucción de la causalidad. Para reconstruir el orden causal el lector debe abandonar la posibilidad de una lectura lineal para volver continuamente sobre el texto.

23 Cfr. Ludmer, op. cit.

24 *Boquitas pintadas*, p.18.

25 *Ibid.*, p.22.

26 *Ibid.*, p.18.

27 *Ibid.*, p.30

## Bibliografía

- Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, Colección Temas, 1992.
- Armstrong, Nancy. «Introducción: La política de la domesticación de la cultura, entonces y ahora». (En: *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Valencia, Cátedra, 1991).
- Borinsky, Alicia. «Castración y Lujos: La Escritura de Manuel Puig». (En: *Revista Iberoamericana* Nº 90, enero-marzo de 1975).
- Coddou, Marcelo. «Complejidad estructural de El beso de la mujer araña de Manuel Puig». (En: *Revista Iberoamericana* Nº 102-103, Enero-Junio de 1978).
- Culler, J. «Convención y naturalización». (En: *La poética estructuralista*. Barcelona, Anagrama, 1978, cap. 7).
- Derrida, Jacques. «La ley del género» (Texto original: «La loi du genre», en *Glyph*, 7, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980. Traducción de Ariel Schettini para la Cátedra de Teoría y Análisis Literario «C», Facultad de Filosofía y Letras, UBA.)
- Echavarren, Roberto. «El Beso de la Mujer Araña y las Metáforas del Sujeto». (En: *Revista Iberoamericana* Nº 102-103, 1978).
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1991.
- Lacan, Jacques. «La significación del falo». (En: *Escritos 2*. México, Siglo XXI, 1987).
- Lerner, Gerda. *La creación del patriarcado*. Traducción castellana de Mónica Tusell. Barcelona, Editorial Crítica.
- Ludmer, I. Josefina «Boquitas pintadas, siete recorridos». (En: *Actual*, Rev. de la Univ. de Los Andes, Mérida, Venezuela, enero-diciembre 1971, año II, Nº 8-9)
- Oviedo, José Miguel. «La doble exposición de Manuel Puig». (En: *Revista Eco* Nº 192, Bogotá, 1977).
- Panesi, Jorge. «Manuel Puig: Las relaciones peligrosas». (En: *Revista Iberoamericana* Nº 125, octubre-diciembre de 1983, pp. 903-917).
- Pauls, Alan. *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*. Bs. As., Biblioteca Crítica Hachette, 1986.
- Piglia, Ricardo. «Clase media: cuerpo y destino (Una lectura de La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig)». (En: *Nueva Novela Latinoamericana II*, Paidós, Bs. As., 1972, pp. 350-362)
- Rubin, Gayle. «El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo» (En: *Nueva Antropología*, Vol. VIII, Nº 30, México, Noviembre, 1986).
- Scott, Joan W. «El género: una categoría útil para en análisis histórico (En: Amelang, J. et al. *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Valencia, 1990).

## «Manuel Puig y la pérdida del Aura»

JOSÉ AMÍCOLA

En un pueblo del campo argentino surgido como fortín contra los ataques de los indios y que lleva el nombre de uno de los militares que los exterminaron -General Villegas- nació en 1932 un escritor de singular relevancia en el sistema literario argentino. Me refiero a Manuel Puig (en rigor: Juan Manuel Puig). En sus dos primeras obras de ficción, ubicadas hacia 1940 (época de grandes cambios sociales en la Argentina, si los hubo) y que llevan títulos trivializantes (*La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*), ese pueblo aparece transfigurado -por pudor literario- en «Coronel Vallejos». Allí nos reunimos un grupo de profesores de la universidad platense el 3 de abril de 1993 para realizar una jornada que denominamos «Encuentro Homenaje a Manuel Puig». Los organizadores locales montaron al efecto una exposición de memorabilia sobre el escritor; había también un video en que se recuperaba la memoria colectiva de quienes lo trataron. Muchas de esas personas tenían un lugar en su ficción. Como pudimos comprobar entonces, en pie estaban todavía algunos de los lugares mencionados en sus novelas -como el edificio del cine, con su bella fachada de estilo español, donde Puig alimentó su primer imaginario con el material suministrado por Hollywood-. La penetración cultural encontraba por entonces su principal vehículo en las cajas de sueños de las películas de ese origen. Esos rollos eran devorados por los habitantes de un pueblito de las pampas argentinas con la misma unción con que se ingería la hostia en la iglesia cercana y, además, también sin masticar. En la monotonía pueblerina la iconografía de Hollywood instauraba otra realidad que en la reiteración de sus estereotipos terminaba siendo aceptada como la más conocida y real, más real que la de la opaca realidad del lugar. El sistema de reproducción de los modelos triviales al alcance de todos (con el brillo de ser un «séptimo arte») permitió al cine hollywoodense, a partir de la embestida de la década del 20 en la que dejó fuera

de combate a los otros centros internacionales de producción, una presencia que significó una revolución única en su época, sólo comparable a la conquistada por el mercado del video norteamericano en la década del 80. Hoy como ayer, fue el «american way of life» el que se tomó mercancía de consumo masivo, aunque en la primera oleada ella se manifiesta a través de una dulce autocomplacencia y ahora a través de la violencia y desenfreno sexual. Antes como ahora la fórmula de su éxito masivo radicó en la claridad expositiva y en la utilización vertiginosa del montaje que creó mecanismos que condicionaron la percepción occidental. En esa escuela se nutrieron, pues, no sólo nuestros padres, sino también Manuel Puig.

Ahora bien, cuando Walter Benjamin teorizaba acerca de la nueva época que se iniciaba para el arte gracias a la posibilidad de reproducción de la era técnica, tenía in mente, en rigor, los procesos pictóricos. Según Walter Benjamin, el arte había perdido así su aura mítica al acercar a todo el público cada artefacto con valor de original. El optimismo de esta postura es, creo, bastante manifiesto; la muerte prematura de su autor en 1940 le impidió a éste ver la evolución posterior del arte, el que, verdaderamente, pareció cumplir con los postulados benjaminianos en la desaturización de un Andy Warhol con su pintura de las sopas Campbell's (1962). Sin embargo, hubo un espacio donde esto no se produjo con la misma inmediatez. Si el cine llegó de un modo antes nunca visto a los rincones más extraños, no por ello abandonó lo que Benjamin había bautizado como «Aura». En mi opinión la reproductibilidad técnica que hizo posible el consumo del cine con una carencia absoluta de «Verfremdungseffekte» llevó el Aura a una nueva dimensión, transformándola, en verdad, en «glamour», por lo menos durante tres décadas más. Por medio de la prensa sabiamente articulada (y censurada) Hollywood controló la inalcanzabilidad de sus «estrellas». Toda una serie de dispositivos publicitarios (como la entrega de los «Oscars») se puso en movimiento para crear una nueva mitología de proporciones mundiales. En ella el estereotipo de los roles varón-mujer (el hombre como robusto «cowboy» y la mujer como la belleza enceguecedora) se apoyó en el uso de un reiterado «Kitsch» para afirmar los valores de una ideología que se adaptaba a las coyunturas internacionales, castigando a los malvados de turno y premiando a otros. La primera víctima del maniqueísmo ideológico fue la Mujer, transformada

invariablemente en objeto sexual que, al mismo tiempo, se exhibía y se velaba.<sup>1</sup>

La obra de Manuel Puig acusa recibo de un proceso de elaboración de las imágenes que, en primera instancia, remiten a la habitabilidad de los espacios cotidianos. Hollywood introduce, en efecto, en el ámbito latinoamericano (y en el mundo) ideologemas de confort de un género diferente. La esfera peligrosamente erótica del dormir (bajo vigilancia de las clases puritanas estadounidenses) se ve estilizada así en módulos fijos: cuartos íntimos ubicados siempre en el piso superior alcanzables por ondulantes escaleras, dormitorios inundados por purísima luz matinal adonde llega un desayuno que debe tomarse en la cama- con una fruición que reemplaza los acercamientos sexuales-. Este territorio ambiguo es el lugar de la sublimación del sexo mediante la elegancia que se le confiere al lecho (su forma podía variar de una amplia cama con dosel, una cama matrimonial con respaldo de estilo «capitonné» o, en la variante emancipada, en camas matrimoniales individuales, que esterilizaban asociaciones de contacto carnal). Sin embargo, el «hollywoodema» consistía en que la diva de turno alzara el tubo de un teléfono impecable- mente blanco o se deslizara escaleras abajo en el más llamativo de los «deshabillés» para escuchar una conversación ajena. Si el ámbito del dormir aparecía así embellecido, el dominio de la mujer por antonomasia según la expectativa victoriana vigente, la cocina, no le iba en zaga. Su modernidad técnica servía indirectamente para promocionar refrigeradores o cocinas eléctricas de fabricación estadounidense o para inspirar conductas habituales del rincón hogareño donde el marido leía un diario burgués, mientras el ama de casa untaba las tostadas con «mantequilla» (según rezaban los subtítulos). A esos «hollywoodemas» se refieren justamente los personajes de Puig de modo explícito en *El beso de la mujer araña*, donde la percepción ingenua de Molina toma la palabra «mantequilla» como típica de Hollywood, mientras el agudo Valentín se pregunta cómo alguien puede desayunarse en la cama sin antes lavarse los dientes. Es, pues, Valentín el más sagaz de los críticos de esas unidades mínimas de la ideología de Hollywood, al introducir un efecto de extrañamiento.

Otro proceso de reflejo filmico importante es aquel de doble dirección en el que lo argentino se ve tamizado por los ojos de Hollywood y devuelto al país de origen. En este sentido, su más cabal ejemplo es la imagen

gardeliana del conquistador donjuanesco: esa imagen que colorea al personaje de Juan Carlos en *Boquitas pintadas*, novela en cuyo título se retoma un sintagma críptico que se se decodifica con la ayuda de su pendant fílmico: Gardel en Hollywood rodeado por las «rubias de Niu York», cantándoles a esas boquitas pintadas, compendio de la vida galante de los dioses de un nuevo Olimpo. Lo llamativo aquí es que esta imagen hollywoodense se centre en el triunfador argentino. (Este reflejo positivo de lo argentino establece un puente con la literatura posterior de Estados Unidos en la frase de un personaje de Truman Capote -*Breakfast at Tiffany's*, de 1958-: «Brazil was beastly but Buenos Aires the best. Not Tiffany's, but almost»). Con todo, la visión de lo argentino en el cine de Hollywood no siempre fue tan positiva. Del acatamiento de la década del 30, la Argentina pasaría luego a la actitud discola del 40. Así vemos cómo en 1946, cuando Buenos Aires se había negado primero a aceptar las directivas de Washington para deponer su neutralidad en 1940 y finalmente declarar de modo sumamente poco elegante la guerra a la a Alemania ya derrotada, la Argentina se vería premiada (y castigada) en «Gilda», una película ambiguamente situada en el hampa de Buenos Aires. Es allí donde Rita Hayworth recibe una de las más famosas bofetadas del cine. Uno podría preguntarse a quién quería abofetear realmente la conciencia pública norteamericana, si a Gilda o a los argentinos. Sea como fuere, no son las señales coyunturales de Hollywood las que interesan a Puig, sino sus valores constantes. Su blanco es la alienación que producía ese cine en la vida pueblerina, como se ve en Choli, el personaje de *La traición de Rita Hayworth*, experta vendedora de «Hollywood Cosméticos». Hay que recordar aquí que las más grandes firmas de cosméticos eran (y son) de origen norteamericano y surgen de la mano de Hollywood. El divismo que ese cine promueve está, pues, en relación dialéctica con la imagen maquillada que se da de la Mujer. Poco es lo que ese cine, en cambio, ha dado entre 1920 y 1950 acerca de la verdadera situación social y política de una nación que en ese mismo período ganaba la supremacía mundial.<sup>2</sup> Esta estratagema de silenciar lo más conflictivo de la sociedad impidió que la imagen problematizada de Estados Unidos cundiera por el resto del mundo. Se callaron así no sólo los conflictos raciales, sino también los problemas sindicales o el odio contra los inmigrantes. El recurso para suavizar los hechos más candentes consistía en particularizar el

problema, dándole siempre sólo relieve individual, solucionado, después de todo, con el infaltable «happy end». Es, por ello, difícil percibir un desarrollo histórico de la imagen de Estados Unidos en el período que nos interesa, puesto que ella se presentaba de modo inmóvil y ahistórico. El cometido de Puig fue, justamente, dotar a ese discurso estático de una historicidad que se le negaba. Puig transforma, a mi juicio, un imaginario glamoroso intemporal en un proceso discursivo fechado a través de la distancia épica con que el narrador oculto coloca los personajes. La toma de distancia histórica es explícita en *Boquitas pintadas*, donde su capítulo final (fechado en 1968) coincide con la redacción de la obra. Puig instala el proceso temporal en el centro de la estructura narrativa de todas sus novelas, haciéndolo su principio constructivo. En este transvase de la imagen del cine de Hollywood a la letra escrita se puede detectar el pasaje de una concepción del mundo trasnochadamente victoriano hacia una denuncia de ese mismo mundo. Así Mabel, Nené y la Raba viven, cada una desde su respectivo estrato de clase, la frustración vital a causa de los cánones defendidos por Hollywood. En este sentido, el verdadero desmontaje de la trivialidad fílmica aparece en Puig en el uso estilístico de la sucesión vertiginosa mediante la juntura de material heterogéneo en una línea aparentemente clara. Ello arroja un todo literario que, sin embargo, gracias al proceso de historización y distanciamiento crítico trasciende lo trivial. Esa es la distancia que va desde la espía que se ofrenda por amor, sin hacer ninguna pregunta por las causas ni por la historia de su interlocutor, en la Marlene Dietrich de «Dishonored»(o «Fatalidad»), hasta la postura de Molina y su decisión de una muerte paródica. Se trata, pues, de poner en entredicho los valores aceptados por todos con los mismos elementos que habían servido para darles cohesión: la adhesión a módulos estereotipados. Sin embargo, en definitiva, la concepción que presenta el texto de Puig afirma que vivimos en un mundo desaturizado, ya que el intento de Hollywood de imponer un nuevo tipo de Aura también caducó. Con Puig se ha dado su apología y, al mismo tiempo, su desmontaje. Tal vez Walter Benjamin hubiera estado de acuerdo con la imagen negativa que de Hollywood da la actriz famosa de *Pubis angelical* (aludiendo a la vida de Hedy Lamarr). Allí caen todas las máscaras faciales de Hollywood.<sup>3</sup> Pero esto habría de suceder en 1979, fecha de la quinta novela de Puig. Hollywood había logrado, por un lapso, su cometido.

## Notas

- <sup>1</sup> Molly Haskell: *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Nueva York, Penguin Books, 1974. Véase también: Kate Millet: *Sexual Politics*, Nueva York, Ballantine Books, 1987 (1a.ed.de 1969).
- <sup>2</sup> Georges Sadoul: *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*, París, Flammarion, 1955.
- <sup>3</sup> Para un análisis sobre la crítica a los estereotipos sexuales en este autor, véase: José Amícola, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, B.Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.



# *La novela argentina (1976-1983)*

*JOSÉ LUIS DE DIEGO*

1- Numerosos trabajos se han ocupado de la novelística producida en los años del llamado Proceso de Reorganización Nacional. Por un lado, trabajos de tipo monográfico —generalmente análisis de textos— de alguna novela del período; por otro lado, artículos mas o menos breves —muchos de ellos presentados ante congresos o acontecimientos similares— que arriesgan hipótesis sobre la producción literaria de la época a partir del análisis de un grupo limitado de textos. El presente trabajo pretende sintetizar los aportes realizados y proponer algunas reflexiones en esa dirección. Los trabajos a los que hemos hecho referencia suelen afirmar, en su mayoría, que es imposible aproximarse a los textos prescindiendo de lo que estaba ocurriendo en el país. Estas afirmaciones, en principio, carecen de valor de hipótesis; se trata, más bien, de una simple constatación de hechos históricos: las condiciones de producción de literatura en los años del Proceso están signadas por la persecución ideológica y la censura, el exilio y el miedo, el desarraigo y la asfixia. Si bien es cierto que este hecho intenta justificar a priori el corte temporal propuesto, en muchos casos cualquier investigación deberá proyectarse más allá o más acá del período de referencia, con el fin de establecer líneas de continuidad o de ruptura respecto de la producción literaria anterior o posterior al mismo. Por lo demás, es bien sabido que la justificación de los cortes temporales es uno de los problemas de más difícil resolución con que se enfrenta la historia literaria. No obstante, no es intención de este trabajo discutir cuestiones atinentes a la historia literaria, sino comprobar en algunos casos que se proponen como modelos de qué manera el acontecer nacional marca la producción escrita del período. Previamente, haremos una breve referencia al corte espacial.

2- Intentar un corte espacial nos arroja de lleno a uno de los problemas centrales del período: el exilio, y aquí es necesario un nuevo deslinde. Los años de la reinstalación de la democracia en el país posibilitaron el

surgimiento de un debate cultural sometido, durante mucho tiempo, al silencio. Así como en el ámbito de la sociología y de la teoría política se insistió —y aún se insiste— en el tema de la transición como centro del debate político, la problemática del exilio se erigió en uno de los momentos decisivos del reordenamiento del campo intelectual posterior a la dictadura. Disputas personales, acusaciones airadas, justificaciones de conductas propias y ajenas tiñeron la polémica (el libro editado por EUDEBA resulta ejemplar al respecto)<sup>1</sup>. Existen, no obstante, coincidencias básicas que podrían formularse de este modo: el dilema es falso, pero el debate es necesario; o, dicho de otro modo, aunque no se trate sino de una sola literatura, resulta saludable la puesta a punto de la discusión ideológica. Desde esta perspectiva, podemos plantear algunas premisas que eviten a) El lugar de la producción de un texto durante el corte temporal referido no resulta una variable pertinente en las investigaciones sobre la literatura del período; no es posible determinar, por lo tanto, una taxonomía que ordene los textos producidos en el país, por un lado, y los producidos en el exilio por otro, sin caer en un aparato de citas extremadamente tendencioso. Por lo demás, esta separación ha sufrido, y sufre, serios cuestionamientos ideológicos.

b) Es posible, no obstante, leer en ciertos textos una suerte de ubicación indirecta —ficcional— en el ámbito de la polémica mediante una tematización narrativa del exilio. En este sentido, los modos de resolución del problema del exilio en las novelas resultan de indudable relevancia en las investigaciones.

c) Si, en cambio, el objeto de estudio se desplaza desde los textos ficcionales hacia el campo intelectual propiamente dicho, abordado desde una perspectiva que se acerque a una sociología de la cultura, entonces las polémicas sobre el exilio resultan insoslayables en cualquier aproximación al período.

3- Planteados los cortes de tiempo y espacio, reseñaremos brevemente el estado de cuestión en relación a la bibliografía existente.

La imposibilidad de dar cuenta de fenómenos diversos en un

mismo corte generacional, lleva a Luis Gregorich<sup>2</sup> a una clasificación de los textos a partir de la categoría «realismo».

Así, afirma que se está produciendo una reacción contra el realismo social, y que narradores «antirrealistas» aparecen influidos por un aparato conceptual sustentado en ideas formalistas y estructuralistas, una vertiente psicoanalítica y un apoliticismo desencantado.

A partir de premisas semejantes, Andrés Avellaneda<sup>3</sup> arriesga afirmaciones de interés. Dice: «La intensidad cuantitativa y la virulencia cualitativa de los textos narrativos del canon realista ofrecen una curva que asciende lentamente hasta una meseta o pico situado entre 1972 y 1974 y desciende luego a partir de ese año hasta que, hacia 1977, se ubica por debajo del punto de partida». Al analizar las causas de este fenómeno que constata, procreación ha sido abortada y cuyos recursos han sido empobrecidos hasta el punto en que las propuestas de realismo sólo se pueden entender por medio de la caricatura testimonial o el altavoz populista».

Jorge Lafforgue<sup>4</sup> intenta cortes diferentes. Por un lado, agrupa a los escritores cuya literatura, «en forzado repliegue, se autoexaminó con rigor, reflexionó sobre sí misma y afinó su instrumental técnico tanto como su bagaje conceptual». Por otro lado, Lafforgue se refiere a las formas que tienen que ver con el género policial, la literatura fantástica y con propuestas novedosas en el terreno de la ciencia ficción. Por último, textos que delatan la presencia de otros códigos, especialmente el periodismo y el cine.

Una mención especial merece el único libro publicado en relación a la temática que nos ocupa. Me refiero a *Nombrar lo innombrable* de Fernando Reati<sup>5</sup>. En la introducción el autor explica las razones que justifican la elección del corpus novelístico de que se ocupa: «la selección se ha restringido a obras que mantienen un grado de conexión implícita o explícita entre el referente histórico y su representación bajo la forma de la ficción novelística y en el marco de la violencia política del período reciente». De acuerdo con estas afirmaciones, el texto de Reati recorre las novelas de entonces desde diferentes perspectivas temáticas: a) la ruptura con la visión maniquea; b) el testimonio de una identidad fracturada; c) las relaciones entre memoria, novela e historia; d) los cruces entre las aberraciones sexuales y la violencia política. La lectura de la obra de Reati

pone en evidencia un plausible intento de ordenar el corpus a partir de las categorías señaladas; no obstante, en muchos casos los análisis de los textos no pasan de vagas referencias temáticas sin tener en cuenta, por momentos, los aportes de la crítica. Por dar sólo un ejemplo, diremos que entre los autores considerados en la bibliografía final no aparecen Juan José Saer y Andrés Rivera, cuya importancia la crítica reciente ha destacado con insistencia. En rigor, y más allá de omisiones que no parecen demasiado justificadas, el trabajo de Reati resulta un aporte de relevancia en las investigaciones sobre la narrativa de entonces.

Otros trabajos no han intentado, en rigor, una clasificación de los textos, sino que han preferido partir de lecturas en relación a ciertos temas o formas recurrentes, y verificar esa recurrencia en el análisis de las novelas. Es el caso de Mario Cesáreo<sup>6</sup>, que rastrea el paradigma de la búsqueda como un intento de reconstrucción de la circunstancia presente, es decir, «la historia concebida como una concatenación de respuestas repetitivas ante un origen traumático». Plantea también la recurrencia de la corporalidad como problema: «El cuerpo funciona entonces como encarnación de lo contingente, donde dominan las relaciones de poder imperantes en la totalidad social –ese cuerpo aparecerá siempre como realidad limitadora y limitada». Búsqueda y corporalidad, por lo tanto, como «redes» que posibilitan la lectura de cuatro novelas.

También es el caso de Marta Morello-Frosch<sup>7</sup>. Como en el trabajo de Cesáreo, el análisis de cuatro novelas permite la verificación de una hipótesis: «el enunciado de biografías ficticias en muchas de las novelas de este período es una estrategia narrativa que permite, por una parte, pensar la historia desde un sistema de representación que da cuenta de esta discontinuidad del quehacer colectivo y, por otra parte, permite la reconstrucción de la subjetividad contra un marco de experiencias históricas peculiares a esta década». Estas biografías ficticias, dice Morello-Frosch, «permiten articular vidas problemáticas, centrando el discurso en una serie de sujetos excluidos de la historia oficial», y «no están determinadas aunque sí signadas por el acontecer nacional».

Finalmente, Beatriz Sarlo<sup>8</sup> desarrolla propuestas interesantes en relación con el modo de leer la narrativa del Proceso. Dice: «una zona importante de la literatura argentina (escrita y publicada en el país o en el exilio) puede ser

leída como crítica del presente, incluso en los casos en que su referente primero sea el pasado. (...) la literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte (o precisamente porque adopta) la forma de la elipsis, la elusión y la figuración como estrategia para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia». Desde esta premisa, Sarlo intenta acercarse al hecho literario a partir de la caracterización del discurso autoritario, respecto del cual «el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica». Así, «existe un sentido común generalizado en la capa intelectual y en el campo cultural de que el objeto interrogado tiene una complejidad que dispersa toda ilusión de respuesta totalizante. Existe, asimismo, una noción de la verdad como construcción de sentidos, de la verdad como proceso y no como resultado, que es afín a la idea de la significación literaria como productividad, como intersección de perspectivas textuales».

También resultan de interés otros trabajos de los que solo daremos una breve referencia. María Teresa Gramuglio<sup>9</sup> se ocupa de tres novelas a partir de dos coincidencias: han sido escritas en el exilio y tematizan el fenómeno del peronismo. Saúl Sosnowski<sup>10</sup> brinda un exhaustivo catálogo de autores y obras. Carmen Perilli<sup>11</sup> analiza tres novelas que «encierran interrogantes comunes acerca de nuestra identidad y una constante: la violencia». David Forster<sup>12</sup> también se ocupa de novelas de la época, en tanto resultan identificables porque «responden a varias presiones socioculturales del período». Roland Spiller<sup>13</sup> aporta interesantes perspectivas desde el prólogo a un volumen colectivo de ensayos sobre narrativa argentina.

Las reseñas de estos trabajos nos permiten llegar a dos conclusiones:

a) Desde el punto de vista metodológico, creemos más adecuado partir de ciertas hipótesis que permitan trabajar grupos limitados de textos: es el caso de los artículos reseñados de Cesáreo, Morello-Frosch y Sarlo, cuyos logros nos parecen incuestionables. De menor fundamento metodológico y algo imprecisos resultan los artículos que intentan una clasificación total del corpus a partir de criterios estéticos preestablecidos (Gregorich, Avellaneda, Lafforgue y, en parte, Fernando Reati).

b) En este sentido, en el caso de categorías sujetas a una amplia discusión teórica (por ejemplo, «realismo», «antirrealismo», «generaciones», «géneros», etc.) resulta imprescindible someterlas a un esclarecimiento previo a su utilización en cualquier investigación. Otras categorías son igualmente complejas («historia», «corporalidad», «biografía ficticia», «violencia»); no obstante, permiten producir los cortes que posibiliten un progresivo ordenamiento del corpus, tarea que, según lo expuesto, se nos muestra aun como prematura.

4- Ahora bien, pensar un texto de ficción en relación a la historia plantea desde el comienzo problemas teóricos insoslayables. Quizás convenga entonces realizar un intento de caracterización de la narrativa contemporánea a partir de una digresión teórica que, aunque algo extensa, creemos imprescindible.

4.1- Una de las teorías más atractivas que Ferdinand de Saussure expuso en su célebre *Curso...* es la del valor lingüístico. Allí, el lingüista ginebrino establece una homología entre el valor del signo lingüístico y la teoría del valor en economía. En efecto, una moneda de \$ 5 participa de un sistema y su valor es oposicional y negativo: se opone a –y no es– una moneda de \$ 1 y una de \$ 10. Pero, además, su valor trasciende el sistema y adquiere un valor de cambio: es –o puede ser– \$ 5 en caramelos, cigarrillos o lo que fuere. Con el signo lingüístico pasa lo mismo: es una realidad lingüística –«casa»– y refiere, a la vez, a una realidad extralingüística –cada «casa» que el signo evoca–. Ahora bien, esta dualidad funcional del signo ha suscitado, en el ámbito de la teoría literaria, numerosas controversias. Theodor Adorno habló de valor autónomo del signo en relación a su independencia relativa respecto del mundo que evoca; y, a su vez, de heteronomía en referencia a la capacidad del signo de «transferirse» a otro sistema. Roland Barthes afirmó que la literatura no se resigna nunca a esta «imposibilidad topológica»; esto es, la de hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje). Poco más adelante, el crítico francés propone una inquietante sugerencia: «Podría imaginarse una historia de la literatura (...), que fuera la historia de los expedientes verbales, a menudo muy locos, que los hombres han utilizado para reducir, domeñar, negar o por el

contrario asumir lo que siempre es un delirio, a saber, la inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real»<sup>14</sup>.

4.2- En un célebre ensayo, «El realismo artístico», Roman Jakobson enfrenta este problema a partir de la discusión de la categoría 'realismo'. Para referirse a los dos procedimientos básicos que, de algún modo, resultaban antitéticos, por medio de los cuales la literatura se afirmaba como realista, Jakobson expone dos adivinanzas.

En el primer caso: «Se formula un problema a un niño: 'El pájaro ha volado de su jaula. Dada la distancia entre la jaula y el bosque, ¿cuánto tiempo ha necesitado para llegar al bosque, si recorre tantos metros por minuto? El niño pregunta: '¿Y la jaula de qué color es?' »<sup>15</sup>. El niño, responde Jakobson, es un representante típico de una concepción de realismo, la que suele asociarse al realismo canónico identificable con la novelística del siglo XIX. El procedimiento consiste en abundar –en el interior de un discurso ficcional– en referencias inesenciales a la intriga como modo de crear un *efecto de realidad*. Así, las novelas de Balzac o Dickens resultan un ejemplo evidente de la insistencia de este recurso. Describir con amplitud de detalles un salón en donde se desarrollara un episodio es afirmar la «realidad» del lugar. La funcionalidad de la descripción se insinúa en dos niveles: en un primer nivel se dice que así era un salón burgués en 1850; en un segundo, dado que el salón descrito evoca exactamente a un salón real, inferimos que lo que ocurrirá en él es como si hubiera ocurrido.

Por su parte, Barthes explica el fenómeno a partir de categorías que había difundido la lingüística<sup>16</sup>. Dada la relación significante-significado-referente, el efecto de realidad se propone la abolición del significado en tanto mediador cultural, de manera que el significante remita *directamente* al referente.

El ejemplo emblemático sería la naturaleza muerta, en la cual la manzana, el pan, o las uvas son como si fueran reales. A este efecto de realidad, Barthes denomina *ilusión referencial* ya que aun cuando la pretensión sea crear efectos de realidad, el realismo como escuela rápidamente saturó las modalidades del procedimiento, de donde la pretensión se agotó en una serie de artificios retóricos tan *expuestos* como los recursos «políticos» que el propio realismo condenaba. Según Barthes, en el siglo XX se persigue otra ilusión. El violento

gesto autonómico que ostentaron las llamadas escuelas de vanguardia implica la ruptura de la referencialidad del signo: la naturaleza muerta ha dado paso al arte no figurativo. Gráficamente,

Siglo XIX	significante-(significado)-referente
Siglo XX	significante-significado-(referente)

4.3- Para ejemplificar la reacción de las estéticas de vanguardia contra el realismo, Jakobson propone otra adivinanza que formula de este modo: «¿Qué es algo verde que esta colgado en el salón? –Bueno, un arenque. –¿Por qué en el salón?. –Porque no había lugar en la cocina. –¿Por qué verde?. – Porque se lo ha pintado. –¿Pero por qué?. –Para que resulte difícil adivinar»<sup>17</sup>. Esta adivinanza plantea otra concepción de realismo. Nuestro modo de percibir la realidad se encuentra automatizado. Los formalistas insistieron en concebir el discurso poético como un modo de desautomatización de la percepción. De este modo, aproximarse a la realidad es ver con nuevos ojos lo que nuestros ojos reales y automatizados ya no están en condiciones de ver. Los ejemplos, en este sentido, son numerosos. Quizás la literatura más citada sea la de Kafka. Lo cotidiano encierra un reverso de horror e irracionalidad: narrar este reverso como «real» es lo que funda lo kafkiano. Borges en «La secta del Fénix» expone como si fuera un secreto conservado en clave algo que a todas luces resulta evidente. Poe, en «La carta robada», nos habla de la imposibilidad de encontrar una carta por la sencilla razón de que estaba a la vista de todos. Cortázar, en «Omnibus», desarrolla un episodio de violencia irracional a partir de una situación absolutamente trivial. En consecuencia, como el arenque de la adivinanza, la realidad se encuentra enmascarada; la literatura opera entonces como una advertencia: detrás de la supuesta realidad existe otra que nuestra percepción ya no distingue, aproximarse a lo real implica –debería implicar– desarrollar esta advertencia. Finalmente, podemos agregar que la polémica que, en el campo del marxismo, enfrentó a Luckács con Adorno puede leerse desde nuestra evaluación de los procedimientos. Así, –lo decimos conscientes de pecar de esquematismo y de obviar los ricos matices que tiñeron la polémica– Luckács



defendía una concepción de realismo en el sentido expuesto en la primera adivinanza, mientras que Adorno sostenía el sentido desarrollado en la segunda

4.4- En un artículo que Umberto Eco dedicó a los relatos policiales de Borges y Bioy Casares, encontramos una nueva –y falsa– adivinanza. Eco la formula así: «*Problema*: El barco tiene treinta metros de largo, el palo mayor diez de alto y los marineros son cuatro. ¿Cuántos años tiene el capitán?. *Solución*: Cuarenta (Explicación de la solución: lo sé porque me lo ha dicho él)»<sup>18</sup>. Esta adivinanza, que a primera vista resulta absurda, resume la lógica del relato policial y, en general, de cierto tipo de literatura. La realidad, en estos casos, se encuentra *cifrada* en la escritura. Este modelo incluye también a los textos deliberadamente «atravesados» por otros, tal el caso de las alegorías, las parodias y otras formas más sutiles de la intertextualidad. En los relatos de Hemingway, por ejemplo, el lector percibe que los personajes siempre hablan de otra cosa. Esa otra realidad (los cuarenta años del capitán) nunca aparece. El propio Hemingway hizo célebre la metáfora del iceberg para referirse a ese tipo de relatos. En *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, uno de los personajes afirma sobre el final de la novela: «Si hemos hablado toda la noche fue para eso, o sea, para no hablar de él, del Profesor». Aquí también, una historia cifrada en los pliegues del relato. En *Nadie nada nunca* de Juan José Saer –y esta característica define la narrativa del santafesino– las preguntas sobre el barco podrían multiplicarse al infinito, y nunca se hablaría en el texto de la edad del capitán de nuestra adivinanza.

4.5- Las tres adivinanzas planteadas no agotan, ciertamente, los modelos posibles mediante los cuales la ficción *habla* de lo real y resuelve los «expedientes» de los que hablaba Barthes.

Si definimos lo real como X,

Modelo 1: Se narra X como si fuera X.

Modelo 2: Se narra X como si no fuera X o como si fuera Y.

Modelo 3: Se narra X mientras se habla de Y.

En efecto, se ha hablado muchas veces de la oposición entre los dos primeros modelos; por el contrario, no parece haber acuerdo en la caracterización de las estéticas recientes. Seguramente, el modelo 3 no agota las posibilidades de aproximación a estas nuevas estéticas; se trata de un modelo tentativo que permite comprender fenómenos heterogéneos desde una categoría unificadora. Esto no significa que toda la literatura contemporánea responde a este modelo, sino que es posible caracterizarla *desde* este modelo.

Ahora bien, si esta extensa digresión teórica nos permitió intentar el diseño de un modelo, quizás resulte este modelo una categoría pertinente para aproximarnos a la narrativa que nos ocupa.

5- Algún crítico dijo que si al leer a Hemingway bebiera un trago toda vez que los personajes lo hacen, jamás pasaría de la décima página, ya que caería totalmente borracho. A partir de esa anécdota, Saer, en un reportaje aparecido en *La Razón*<sup>19</sup> se refiere a Sade. Leer a Sade copulando toda vez que los personajes lo hacen, parece sugerir Saer, resultaría imposible. Ir a las fuentes toda vez que los personajes de Piglia citan, se me ocurre, sería ciertamente agotador. En los tres casos, un costado de lo real aparece saturado; existe un plus, un exceso, una gramática gestual que acentúa el trago, el coito o la cita y marca el texto. El estilo de los escritores se funda en esos excesos, en la saturación del sentido por la recurrencia de ciertos gestos.

5.1- No resulta sencillo volver a hablar de estilo. El mismo Saer decía que es fácil decir cuándo un texto es realista, lo difícil es decir qué cosa es la realidad. Es sencillo decir, entonces, «el estilo es el hombre», lo difícil es ver adónde ha ido a parar el sujeto; o, dicho de otro modo, ver quién ahora se hace cargo del estilo. Fue Henry James quien dio una *vuelta de tuerca*, trazó la frontera entre el narrador y el autor. Desde entonces, ya nadie que produce un texto se siente demasiado aludido. El estructuralismo firmó la defunción del autor. Ayudado por el psicoanálisis, en los '60 Roland Barthes decretó que quien escribe no es quien vive; ayudado por la literatura, dijo que quien narra no es quien escribe: crecían las mediaciones y el responsable de la escritura se perdía en la niebla de los textos. Así, estos circulan con una pertenencia frágil y se

multiplican, por lo tanto, las teorías que avalan esta deriva. Lo que parece indudable es que lo que está en juego es la propiedad del texto.

Volvemos a Piglia y a uno de los reportajes de *Crítica y ficción* «...ciertas corrientes actuales de la crítica buscan en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura, verla como un simple juego de textos que se autorepresentan y se vinculan especularmente unos a otros (...) Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad»<sup>20</sup>. Desde un punto de vista similar, Beatriz Sarlo afirma en *El Periodista* que la parodia se ha generalizado de tal modo que ha perdido su valor transgresivo. «Si todo es paródico», dice Sarlo, «la parodia (tan necesitada siempre de la diferencia) deja de existir»<sup>21</sup>. Las referencias de Piglia y Sarlo apuntan al costado más cuestionable de lo que caracterizamos como el tercer modelo. La pregunta entonces parece ser como se recupera ese valor transgresivo; como, de qué modo, se sigue cuestionando la propiedad. Veamos los ejemplos sobre los que Piglia vuelve una y otra vez. Arlt transgrede en tanto cita sin comillas. Piglia ha insistido en los textos que circulan en las novelas de Arlt; esos textos rara vez son explicitados, de ahí que los personajes sostengan discursos marcados por su mixtura, por su indefinición —o por su saturación— ideológica. Una forma de apropiación es, por lo tanto, el robo. Borges, en cambio, cita con comillas, pero la fuente es a menudo apócrifa; ya se sabe: la técnica de las atribuciones erróneas. Es su modo de transgredir uno de los sostenes más sólidos de la propiedad: la herencia. Así, Wilkins convive con Spinoza, Menard con Valéry. El narrador de Piglia no roba, roban sus personajes: constantemente se apropian de textos ajenos, hecho que modela una imagen de lector extremadamente informado. ¿Qué hace entonces el narrador? Borra a quien enuncia saturando las referencias: dijo A que había dicho B. La sensación de quien termina de leer *Respiración artificial* es la de una «summa teórica» cuyos autores se confunden. Antes, en «Homenaje a Roberto Arlt», Piglia había visto con claridad que el modo de colocarse en la dirección de la mejor tradición de nuestra literatura es cuestionando la forma de apropiación de ciertos legados<sup>22</sup>. El cruce Arlt-Borges, planteado en *Respiración...* ya se encontraba ficcionalizado

en «Homenaje...». En este relato, Arlt tenía, como Pierre Menard, una obra visible y una conjetural, solo que, a diferencia de Menard, Renzi reproduce un texto que se le atribuye a Arlt, pero que es apócrifo: otra significativa «vuelta de tuerca» sobre el tema de la propiedad.

Piglia tiende a recuperar ciertas discusiones borradas por esa omnipresencia de los textos con la cual se ha barrido a los sujetos productores. Esta tarea es doble: como escritor, ficcionaliza legados célebres; como lector, recupera legados ocultos.

5.2- Dice Jorge Rivera en un artículo aparecido en *Página 12* «...advertir que en ese corpus de la literatura los textos esenciales son verdaderos *antitextos* escritos desde la fractura, la amalgama y la infracción a las retóricas consagradas, (...) con lo cual *Respiración...* se transforma estratégicamente en un texto *prefigurado* y a la vez *condenado* por una genealogía exigente y compleja» (la cursiva es del autor)<sup>23</sup>. ¿En qué sentido *Respiración...* transgrede modelos vigentes, o bien, de qué modo se incorpora a esta tradición que cita Rivera?. Se ha insistido mucho en que la literatura del siglo XX ha avanzado, en la ruptura del verosímil realista, hacia la autoreferencialidad: parece no haber referencia a lo real sin la consabida explicitación de los principios constructivos que estructuran el relato. Se ha dicho también, por otra parte, que el discurso histórico ha ido huyendo progresivamente de la narración de hechos para situarse cerca de modelos más formalizados. «El camino hacia las ciencias», decía hace algún tiempo Alfonso Reyes, «es el camino hacia las denominaciones unívocas»<sup>24</sup>. Esta ilusión positivista capturó a la Historia y se multiplicaron los cuadros, las curvas y los gráficos. Parece obvio aclarar que en uno y otro camino existen excepciones. Lo cierto es que entre la autoreferencialidad del discurso estético y la formalización del discurso histórico, ha quedado una franja en donde impera el relato. Un relato que dramatiza los límites entre verdad y ficción oponiendo modelos en tensión. La ficción, se sabe, no es lo opuesto a la verdad, sino otro modo de dar cuenta de lo real en donde se ha abandonado lo que Barthes llamó el prestigio del «ha ocurrido»<sup>25</sup>. Es en este sentido que puede leerse el particular interés de un historiador como Halperin Donghi por la novela de

Piglia<sup>26</sup>. Por lo demás, la historiografía más reciente parece haber vuelto al relato decepcionada por aquella falsa ilusión.

Ahora bien, en *Respiración...* se sostiene la «forma» del discurso histórico –la investigación, el archivo, las fuentes– y se construyen referentes ficticios (los Ossorio, por ejemplo). Se sostiene la «forma» del discurso policial –cartas cifradas, desapariciones misteriosas, textos en clave– y se diluye la búsqueda sin criminal explícito. Se sostiene la «forma» de la *Bildungsroman* y todo termina en una conversación en el Club Social de Concordia, como una versión parodiada del espiritualismo del «guía» a lo Hermann Hesse. Así, cada modelo lleva incorporado cierto tipo de verosímil: el montaje de esos modelos transgrede los respectivos verosímiles e instaura una suerte de indecisión formal. Piglia se ha ocupado particularmente de este problema; dice: «(la especificidad de la ficción) es su relación con la verdad y lo que más me interesa es trabajar en esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. (...) La realidad esta tejida con ficciones»<sup>27</sup>. Insisto: esta indecisión entre ficción y verdad a la que hace referencia Piglia no se da solo en el plano de la historia, sino en la tensión entre diferentes modelos narrativos.

5.3- En un artículo de Walter Benjamin, «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov», encontramos dos afirmaciones claves para referirnos a una problemática recurrente en Piglia. La primera: «Cada vez es mas raro encontrar gente que sepa contar bien algo. (...) Una causa de ese fenómeno es evidente: la experiencia esta en trance de desaparecer»<sup>28</sup>. Piglia parece obstinado en preguntarse como se puede narrar esa experiencia en agonía. Este es, de algún modo, el conflicto que sostiene a Renzi como personaje. La relación con Maggi en *Respiración...* con Ratliff en *Prisión perpetua* se cifra en esa búsqueda planteada con claridad por el epígrafe de Eliot en la apertura del primer texto. Recordemos: Parnell se pregunta como narrar los hechos reales; Renzi se pregunta qué narrar; Luciano Ossorio busca una sola frase que no sabrá contar. La relación historia-literatura se reescribe en la relación experiencia- ficción, y de aquí nuevamente a los modelos: hacia la Historia un modelo fuertemente referencial; hacia la literatura, la tensión

autoreferencial. Existe, por tanto, una homología estructural entre los diferentes niveles de sentido: desde un nivel semántico en donde se explicitan los conflictos de los personajes, hasta el modo en que se estructuran las formas en un homólogo marco de tensiones. Los textos más interesantes producidos en los años de *Respiración...* reproducen esta tensión entre lo referencial y lo autoreferencial, que se proyecta –como decíamos– en los diferentes niveles de sentido.

La segunda afirmación de Benjamín que nos interesa dice: «Si se quiere representar a ambos grupos en un tipo arcaico, por un lado tendremos al agricultor sedentario y, por el otro, al marino mercader en que se hacen cuerpo esos tipos. En los hechos, ambos géneros de vida han producido, en cierta medida, sus ramas propias de narradores. Cada una de esas ramas mantiene alguna de sus cualidades en los siglos mas tardíos»<sup>29</sup>. Escuchemos ahora a Piglia: «Si uno habla de modelos tiene que decir que en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje (...) En definitiva no hay mas que libros de viajes o historias policiales Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?»<sup>30</sup>. La pregunta de Piglia es tramposa si se la lee desde su novela. En efecto, *Respiración...* narra las dos cosas, pero las dos a medias: narra un viaje frustrado y un crimen incierto. Como vemos, los modelos se multiplican, pero la tensión continua. Este tipo de construcción es común en Piglia: clasifica y califica los textos y las ideas de modo de que su propia literatura, desplazada por la elipsis, quede siempre afuera, en el lugar de la transgresión<sup>31</sup>.

5.4- *La paradoja*. El epígrafe de *Prisión...* es de Roberto Arlt: «Solo se pierde lo que realmente no se ha tenido». En «El fluir de la vida» se cierra la carta de Aldo Reyes con estas palabras: «La experiencia tiene una estructura compleja, opuesta en todo a la posible forma de la verdad. ¡No se aprende nada de la experiencia! Solo se puede conocer lo que aun no se ha vivido»<sup>32</sup>. En *Crítica y ficción* Piglia afirma: «La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente»<sup>33</sup>. Se intenta, por lo tanto, recuperar la experiencia, pero esa experiencia no sirve en tanto no se transforma en escritura. La escritura de ficción es una maquinaria compleja que construye un verosímil situando a la

verdad bajo sospecha –recordemos el inicio de *Respiración...*–, y así transforma los materiales del presente y los fragmentos del pasado: los disfraza e instaura una forma, una utopía. «Hay siempre, dice Piglia, un fundamento utópico en la literatura. En última instancia, la literatura es una forma privada de la utopía»<sup>34</sup>. Sobre esta paradoja temporal –que es una paradoja de sentido– se funda la literatura de Piglia.

5.5- *La elipsis*. La elipsis es en Piglia no un mero recurso estilístico, sino el procedimiento esencial de la literatura. Sobre esto, Piglia insiste en *Crítica y ficción* «No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito. (...) la ficción consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla», y luego, la cita de Musil: «La historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada»<sup>35</sup>. Si bien el concepto de elipsis resulta inteligible, no es sencillo comprobar de qué modo opera en las tramas ficcionales. Dicho de otra manera, entre lo que aparece y lo que no aparece en un texto, existen innumerables matices que tienen que ver con los modos en los que se dice, se sugiere o se omite: en esa alternancia se edifica el sentido. «Si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el Profesor»<sup>36</sup>, dice Tardewski. Un personaje central de la novela es construido a partir de la elipsis: acerca de Maggi hay más enigmas que certezas. Ahora bien, si los personajes no hablan, la novela sí habla de Maggi, y Arocena es la imagen de lector presente en el texto.

Todo texto está cifrado: de ahí que la elipsis pase de ser un recurso a ser una esencia. Como la loca del relato de Piglia<sup>37</sup>, todo relato habla de algo, pero, a la vez, está atravesado por otros textos que cuestionan su verdad, multiplican sus sentidos, lo transforman en literatura.

5.6- *La sinécdoque*. Cuando se lee el capítulo III de *Respiración...*, uno progresivamente va descubriendo que el proyecto de novela utópica que se describe en el Diario de Enrique Ossorio, podría ser precisamente lo que uno está leyendo: cartas que se cruzan argentinos en el futuro, alguien que las lee, el tema del exilio, etc. Cuando uno comienza a leer «El fluir de la vida» se da cuenta

de que el relato está atravesado por fragmentos ya desarrollados en «En otro país», como si este explícito laboratorio de escritura tuviera diferentes niveles para los mismos núcleos narrativos. Las interferencias entre la parte y el todo fundan una sinécdoque de tradición célebre: aquella noche en que Scheherazade cuenta su propia historia; aquel apartado «h) incluidos en esta clasificación» de la enciclopedia china que cita Borges en «El idioma analítico de John Wilkins».

5.7- Si, como enseño el formalismo, la *ostranenie* es un procedimiento esencial del discurso literario —o, al menos, su efecto mas visible—; la *ostranenie* en Piglia se constituye, creo, a partir de la paradoja, la elipsis y la sinécdoque. En este sentido, si pensamos las figuras como estrategias discursivas que se relacionan con sujetos productores y con modelos textuales, no parece tan descabellado volver a hablar de estilo.

6- Hemos hecho referencia a los textos de Ricardo Piglia como un 'caso' privilegiado dentro de la producción novelística del periodo que nos ocupa. Seguramente, los 'casos' podrían ampliarse, pero excederían los modestos límites de esta conferencia. No obstante, voy a referirme brevemente a las obras de Juan José Saer y Manuel Puig como un modo de proyectar el modelo en dos lecturas de autores insoslayables en la producción narrativa de nuestro país.

En una conferencia que expusiera en La Plata hace cuatro años, Ricardo Piglia se refirió a la obra de Jorge Luis Borges en relación al conflicto entre narración y novela, problemática que, según Piglia, está en el centro del debate actual sobre la novela. Es en el marco de este conflicto en que Piglia define modos de «solución» al mismo y se refiere especialmente a los dos narradores citados. Así, Saer nos remite al modelo que encarna Samuel Beckett: el escritor se resiste al canibalismo de los medios de comunicación y a la trivialización que impone la industria cultural; su enemigo flagrante es el estereotipo. Su escritura se sitúa en la resistencia a la aceptación social y en la búsqueda de una lengua pura; es, dice Piglia, «una poética suicida». Inversamente, Manuel Puig responde al conflicto desde otro modelo. El escritor no trabaja 'contra' el estereotipo, sino 'desde' o 'con' el estereotipo. El problema de Puig sería como construir alta



literatura a partir de formas degradadas por una comunicación trivializada. Si Saer escribe una novela en la que dos personajes conversan sobre los mosquitos mientras caminan unas pocas cuadras, Puig construye «quijotes microscópicos y barriales» que modelan sus vidas a partir de telenovelas, boleros, folletines baratos y películas maniqueas. Ahora bien, la caracterización de Piglia no resulta demasiado novedosa: de Saer y Puig se ha dicho muchas veces lo que Piglia dijo. No obstante, interesa ver cómo Piglia, al caracterizar a otros escritores, se sitúa, a la vez, él mismo en el centro del debate. Sin embargo, no es éste nuestro tema. Lo que sí resulta significativo es ver de qué modo proyectos creadores tan disímiles incorporan la temática del acontecer nacional y qué tipo de figuración construyen.

6.1- En 1980 se publica *Nadie nada nunca*, uno de los textos más destacados de Saer. Allí se reeditan las obsesiones más comentadas de la escritura del santafesino. En efecto, la palabra 'obsesión' resulta recurrente para caracterizar esa escritura; sin duda, lo obsesivo tiene que ver con un recurso insistente: la repetición. En la novela citada, la repetición tiene un efecto de extrañamiento: o extraña lo absolutamente nuevo, o extraña lo sabido repetido hasta la exasperación. Lo segundo es lo que define la estructura obsesiva: se repiten textos y actitudes como un modo de cubrir o proteger algo que no aparece. Las conductas rituales del Gato y Elisa, del Bañero y hasta del Bayo amarillo, solo progresan en tanto repiten (de allí lo 'ritual'). Ahora bien, en toda repetición hay algo que insiste y algo que se modifica –aun cuando la repetición sea 'textual', según nos enseñó Borges en «Pierre Menard, ...». Las noticias que llegan de la muerte de los caballos vienen de afuera del rito, pero repiten la estructura: la noticia es siempre la misma –han asesinado a un caballo– pero cada noticia es un caballo más. Se podría decir que una secuencia responde a la otra, ya que existen zonas de cruce: por un lado, el Gato tiene un revólver –¿será él el asesino de caballos?–; por otro, tiene un caballo –¿será el Bayo la próxima víctima?–. En las zonas de cruce de esas dos secuencias aparecen los enigmas que definen lo 'novelesco' del texto. Más allá de las lecturas posibles que permite la escritura despojada y poética de Saer, lo que parece indudable es que *Nadie nada nunca* resulta una suma de conductas obsesivas, de deseos obturados, de

crímenes oscuros e irracionales, un bloqueo en el progreso de la historia; en fin, una escritura que remite fatalmente a la Argentina de entonces. Lejos de los modelos miméticos y denunciadores, Saer opta por una referencia elíptica y elusiva; se podría, inclusive, optar por la voz pasiva y afirmar que es una realidad terrible la que se filtra en los intersticios de la escritura de Saer y tiñe de referencialidad a un proyecto creador que se caracteriza por el alto grado de autoreferencialidad<sup>38</sup>. Como afirmaba Piglia, el problema de Saer es como no quedar atrapado por el estereotipo y fundar una escritura poética que sea consistente por sí misma: Saer opta por incorporar el registro referencial a su proyecto y no por modificar su proyecto en función de cierta situación histórica. *Nadie nada nunca* resulta un claro ejemplo de la originalidad decisiva del proyecto de Saer.

6.2- Cuando hacíamos referencia a la clasificación propuesta por Piglia, nos detuvimos en la caracterización de la narrativa de Puig en relación a un manejo del estereotipo que ha sido largamente destacado por la crítica. En efecto, pocos autores como Manuel Puig han convocado el interés de la crítica en Argentina. No obstante, no existen estudios que testimonien los diferentes niveles de la recepción de los textos de Puig. Podemos, sin embargo, arriesgar una hipótesis al respecto. Por un lado, Puig es un escritor leído; por lo general, sus libros figuran entre los best sellers en Argentina. Por otro, ha despertado un gran interés en la crítica universitaria y académica en nuestro país y en el extranjero. Existen, por el contrario, zonas intermedias como la crítica periodística o la difusión televisiva y radial que han omitido constantemente a Puig entre los escritores 'consagrados'. Ha sido y es, sin duda, un escritor molesto: su escritura resulta transgresiva no solo en el nivel temático (por ejemplo, temas tabú como el sexo en un pueblo de provincia), sino, y sobre todo, en la resolución formal de sus textos.

Se ha citado reiteradamente un fragmento de *The Buenos Aires Affair* como expresión de una poética a la que Puig adscribe. Construir textos con la «resaca», con lo que el mar deposita y abandona en la orilla. Esta metáfora de la creación ha sido una constante en su literatura, y particularmente se explicita en *El beso de la mujer araña*, el libro que Puig publica en España en 1976, el

mismo año en que asume el poder la dictadura militar. Como lo dijimos a propósito de Saer, también aquí se ve claramente un intento de adecuar un tema a una poética –a la que Puig ha sido siempre fiel–, y no la intención oportunista de adaptarse a una temática política por presión de la coyuntura. El argumento de la novela es ampliamente conocido: dos presos –un militante político y un homosexual– se encuentran en una celda y allí se establece una relación cuya referencia es estrictamente discursiva: no se sabe sino lo que los personajes dicen. La técnica del narrador «borrado» pone en escena un conflicto de discursos: a) los diálogos de los presos; b) una zona privilegiada de los diálogos que es el relato de películas por parte de Molina; c) los informes policiales; d) los pie de página, la mayoría dedicados a discusiones teóricas sobre la sexualidad y el poder (Freud, Reich, Marcuse, etc.). Ahora bien, al no existir una voz privilegiada en el texto –debido a la ausencia del narrador– no existe, por lo tanto, una jerarquía de los discursos. Resulta indudable que la novela es un alegato en contra de un poder represivo, pero ¿adónde está el poder que la novela condena?: ¿en las películas y en los boleros que Valentín refuta?, ¿en los fríos e implacables informes?, ¿en las tesis de Sigmund Freud?, ¿en el dogmatismo de Valentín?, ¿en la irracionalidad de Molina?. Estas preguntas nos mueven a dos conclusiones: a) el poder no es ubicable en zonas definidas del tejido social, sino que atraviesa conductas y discursos de la mas variada indole; b) en este sentido, la novela es una reivindicación de la ‘diferencia’, la ‘resaca’, aquello que el poder expulsa. Si relacionamos a) con b), concluimos en que tampoco es ubicable la zona que resiste a los efectos represivos del poder. Si definimos por lo menos cuatro tipos de discursos, podemos afirmar que la riqueza de la novela no se basa en la habilidad de Puig para manejar diferentes registros, sino para cruzarlos. Veamos un ejemplo: ¿cómo se construye la imagen de Molina como personaje?. Mediante una suma de referencias: Molina es las películas que relata, lo que los teóricos dicen de la homosexualidad, la interpretación que de él realizan los informes, la imagen cambiante que testimonia la evolución de Valentín, las proyecciones de ciertos relatos en su conducta final, etc. Molina es *lo que no son los otros*, lo que los otros dicen de él, lo que los otros dejan que él sea. Esta sensación de estar atrapado por una trama discursiva es lo que caracteriza a los personajes de Puig. Sin embargo –y aquí lo distintivo de la narrativa de Puig–

, en el estereotipo no esta sólo la trampa, sino también la puerta abierta a una libertad provisional y limitada, un acceso final a una felicidad engañosa pero incontrovertible. Nadie ignora que se trata de la «resaca», pero en esa «resaca» podemos reconocernos. Como afirma Puig, «también los boleros dicen verdades». Si en la definición del modelo 3 nos detuvimos en los textos que se refieren «a x mientras hablan de y», entonces Puig se transforma en un ejemplo emblemático de que un modo creativo y estéticamente eficaz de referirse a la represión política puede ser también la voz torturada de un marginado narrando una película olvidable.

7- Cualquier referencia a la novela argentina producida en años de la dictadura militar tendrá, en oportunidad de citar ejemplos, un carácter antológico, y nuestro aporte no escapa a esta limitación inevitable. Hicimos referencia a las condiciones de producción de bienes simbólicos en aquella época, al estado de cuestión en la investigación producida hasta el momento, a un modelo teórico posible para pensar esa producción y a algunos autores centrales en la narrativa argentina reciente. Si nuestra propuesta alcanzó a textos de Ricardo Piglia, Juan José Saer y Manuel Puig es en la convicción de que se trata de los proyectos creadores mas coherentes, originales e inquietantes de entre la voluminosa producción del periodo.

## Notas

<sup>1</sup> Sosnowski, Saúl (ed.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Bs. Aires, EUDEBA, 1988.

<sup>2</sup> Gregorich, Luis. «Dos décadas de narrativa argentina». (En: *Tierra de nadie*. Bs. Aires, Mariano Moreno, 1981; pp. 83-112).

<sup>3</sup> Avellaneda, Andrés. «Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares». (En: Vidal, Hernán (ed.). *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Institute for the Studies of Ideologies and Literature. Mineapolis, Minessotta, 1985; pp. 578-588).

<sup>4</sup> Lafforgue, Jorge. «La narrativa argentina (1975-1984)». (En: Sosnowski, Saúl (ed.). *Op. cit.*; pp. 149-166).

<sup>5</sup> Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable*. Bs. Aires, Ed. Legasa, 1992.

<sup>6</sup> Cesáreo, Mario. «Cuerpo humano e historia en la novela del Proceso». (En: Vidal, Hernán (ed.). *Op. cit.*; pp. 501-531).

<sup>7</sup> Morello-Frosch, Marta. «Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente». (En: Balderston, Daniel y otros. *Ficción y política. La*

- narrativa argentina durante el Proceso militar. Bs. Aires, Alianza Estudio, 1987; pp. 60-70).
- 8 Sarlo, Beatriz. «Política, ideología y figuración literaria». (En: Balderston, Daniel y otros. *Op. cit.*; pp. 30-59).
  - 9 Gramuglio, María Teresa. «Tres novelas argentinas». (En: *Punto de Vista*, Nº 13, noviembre de 1981; pp. 13-16).
  - 10 Sosnowski, Saúl. «Dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos de la década del setenta». (En: *Revista Iberoamericana*, Nº 125, 1983; pp. 955-963).
  - 11 Perilli, Carmen. «Violencia y delirio histórico en tres novelas argentinas del ochenta». (En: *La Razón Cultura*, 16 de noviembre de 1986; pp. 2-3).
  - 12 Forster, David. «Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'». (En: Balderston, Daniel y otros. *Op. cit.*; pp. 96-108).
  - 13 Spiller, Roland. «Prólogo». (En: Spiller, Roland (ed.) *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991; pp. 7-12).
  - 14 Barthes, Roland. *Lección inaugural...* México, Siglo XXI, 1986; p.128.
  - 15 Jakobson, Roman. «El realismo artístico». (En: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969; p. 162).
  - 16 Barthes, Roland. «El efecto de realidad». (En: *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970).
  - 17 Jakobson, Roman. *Op. cit.*; p. 162.
  - 18 Eco, Umberto. «La abducción en Uqbar» (En: *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires, Lumen, 1988; p. 176).
  - 19 Saer, Juan José. «El arte de narrar la incertidumbre». (En: *La Razón. Cultura*. 21/12/86).
  - 20 Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Cuadernos de extensión universitaria Nº 8. Universidad del Litoral, 1986; pp. 45-46.
  - 21 Sarlo, Beatriz. «Transgresiones y tributos». (En: *El Periodista*. Nº 197, julio de 1988; p. 52).
  - 22 En otro lugar, desarrollé este tema con mayor detenimiento en relación con los modos de apropiación del legado sarmientino. (En: *Actas de las Jornadas Internacionales «Domingo Faustino Sarmiento»*. Universidad Nacional del Comahue, 1988).
  - 23 Rivera, Jorge. «Ejercitación de la paradoja». (En: *Página 12. Culturas*. 10/4/88; p. 2).
  - 24 Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. Bs. Aires, Ed. Losada, 1961; p. 70.A
  - 25 Barthes, Roland. «El discurso de la historia». (En: A. V. *Ensayos estructuralistas*. Bs. Aires, CEDAL, 1971; pp. 9-28).
  - 26 Halperin Donghi, Tulio. «La escritura bajo el terror». (En: *Página 12. Culturas*. 10/4/88; p. 4). «El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina». (En: A. V. *Ficción y política*. Bs. Aires, Ed. Alianza, 1987; pp. 71-95).
  - 27 Piglia, Ricardo. *Op. cit.*; pp. 8-9.
  - 28 Benjamín, Walter. «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov». (En: *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1986; p. 189).
  - 29 Benjamín, Walter. *Op. cit.*; p. 190.
  - 30 Piglia, Ricardo. *Op. cit.*; pp. 13-14.
  - 31 En dos oportunidades escuché a Piglia referirse a las escrituras de Walsh, Puig y Saer como los modelos más fuertes y definidos de la literatura argentina después de

Borges. Resulta obvio agregar que en ninguno de los tres modelos encaja la literatura del propio Piglia.

32 Piglia, Ricardo. *Prisión perpetua*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988; p. 59.

33 Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. p. 12.

34 Piglia, Ricardo. *Id.*; p. 72.

35 Piglia, Ricardo. *Id.*; p. 36.

36 Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos

Aires, Ed. Pomaire, 1980; p. 272.

37 Piglia, Ricardo. «La loca y el relato del crimen» (En: *Prisión perpetua*. pp. 123-132).

38 Saer, Juan José. «Las instrucciones familiares del letrado Koei». (En: *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, CELTIA, 1986; pp. 45-55). Se trata de una de las pocas ocasiones en que Saer se refiere a la realidad política argentina mediante una alegoría sobre el exilio.

## Indice

<i>Prólogo</i> .....	5
JOSÉ AMÍCOLA	
<i>El pez por la boca muere:</i> <i>Una aproximación a la teoría de la recepción a partir</i> <i>de "La traición de Rita Hayworth"</i> .....	7
ANAHÍ CURTOY	
<i>Las traiciones de Manuel Puig.</i> <i>Otra lectura de "La traición de Rita Hayworth"</i> .....	15
JULIA ROMERO	
<i>Borges - Puig. El asunto Buenos Aires</i> .....	21
GRACIELA GOLDCHLUK	
<i>Cuéntame tu vida. Las novelas dichas de Puig.</i> <i>Apuntes sobre "Maldición eterna" a quien lea estas páginas</i> <i>Apuntes sobre "Sangre de amor correspondido"</i> .....	33
ROXANA PÁEZ	
<i>Dos notas para una lectura de</i> <i>"Boquitas pintadas" de Manuel Puig</i> .....	65
GONZALO OYOLA	
<i>Manuel Puig y la pérdida del Aura. Observaciones sobre la</i> <i>repercusión del cine de Hollywood en su narrativa</i> .....	75
JOSÉ AMÍCOLA	
<i>La novela argentina (1976 - 1983)</i> .....	81
JOSÉ LUIS DE DIEGO	

**Este libro se terminó de imprimir en el  
Departamento de Medios Audiovisuales de la  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
de la Universidad Nacional de La Plata,  
en el mes de diciembre de 1994.**